

Sami Lehto

# Timba – Modernin kuubalaisen musiikin tarkastelua

Näkökulmana rytmisektion toiminta timbamusiikissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK), pop/jazz

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

15.12.2017

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Sami Lehto Timba – Modernin kuubalaisen musiikin tarkastelua. Näkökulmana rytmisektion toiminta timbamusiikissa. 54 sivua 15.9.2017
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Marko Liski
<p>Opinnäytetyössä analysoidaan modernin kuubalaisen timba-musiikin erityispiirteitä ennen kaikkea rytmisektion näkökulmasta. Timba-musiikin yhtyeiden uniikki toimintaperiaate – vaihdejärjestelmä – esitellään ja määritellään neljännessä luvussa. Samalla rajataan määrittely rytmisektion sisältämien soitinten toimintaan ja timba-yhtyeiden kannalta olennaisiin eroihin verrattuna perinteisten salsa-yhtyeiden rytmisektion toimintaan.</p> <p>Työ etenee afrokuubalaisen kulttuurin kuvauksen kautta afrokuubalaiseen rytmikkaan ja timban syntyyn johtaneeseen kehitykseen. Tietoperustassa tarkastellaan kuubalaisen rytmikan neljää kulmakiveä, sekä niistä edelleen kehittyneitä tyylilajeja. Luodaan katsaus erilaisiin musiikillisiin tekijöihin, jotka ovat vaikuttaneet timba-musiikin syntyyn. Lisäksi tutkitaan Kuuban taloudellisten-, poliittisten- ja sosiaalisten tekijöiden vaikutusta timban syntyyn ja menestykseen.</p> <p>Neljännessä luvussa esitellään timba-musiikin vaihdejärjestelmä, määritellään eri vaihteet ja tutkitaan rytmisektion rooleja eri vaihteita käytettäessä. Analyysiluvussa osoitetaan musiikkiesimerkkien, ja niistä tekemieni omien nuotinnosten avulla tehtyjen havaintojen johdattamana timba-musiikin vaihdejärjestelmän toiminta käytännössä. Apuna havaintojen analysoimisessa käytetään neljännen luvun vaihteiden määritteitä ja tuntomerkkejä, sekä haastatteluissa saatua informaatiota.</p> <p>Työn tarkoituksena on ennen kaikkea jäsentää modernin kuubalaisen musiikin – timban – kokonais kuvaa ja antaa näkökulmia rytmisektion toiminnasta ja erityispiirteistä timbamusiikissa. Opinnäytetyöllä pyritään edistämään modernin kuubalaisen musiikin tietämystä ja osaamista suomalaisten muusikkojen keskuudessa.</p>	
Avainsanat	Timba, afrokuubalainen musiikki, rytmi, rytmimusiikki, rytmisektio, kuubalainen musiikki, Länsi-Afrikka

Author(s) Title  Number of Pages Date	Sami Lehto Timba – Modern Cuban Music from the Rhythm Section's Angle.  54 pages 15 <sup>th</sup> September 2017
Degree	Bachelor of Music Education, Bachelor of Music
Degree Programme	Music Degree
Specialisation option	Drumming and Workshop Teacher
Instructor(s)	Jukka Väisänen M.Mus, Marko Liski, M.Mus
<p>The thesis analyzes the special features of modern Cuban timba music from the point of view of the rhythm-section. The unique operating principle of timba music bands – the gear system - is presented and defined in the fourth chapter. At the same time, the defining of the functions in different gears is focused on the rhythm-section players and the substantial difference of the gears between timba bands and traditional salsa bands is being examined.</p> <p>The work is proceeding through the description of the Afro-Cuban culture to the Afro-Cuban rhythm and development that led to the birth of timba. The theoretical part of the thesis looks briefly into the four cornerstones of Afro-Cuban rhythms, as well as the still further developed genres. The thesis creates an overview of the various musical factors that have contributed to timba music creation. In addition, the economic, political and social impact of Cuba on the emergence of the timba will be explored.</p> <p>The fourth chapter introduces a timba music gear system, defines different gears, and examines the rhythm-section's roles when using different gears. The analytical chapter five demonstrates the operation of the timba music gear system through observations made in musical examples and with additional information received in the interviews.</p> <p>The purpose of this study is to structure the overall picture of modern Cuban timba music's characteristics and to give an insight into the activities and special features of the rhythm section found unique in timba music. With the thesis work aim, I hope to promote the knowledge and skills of modern Cuban music among musicians.</p>	
Keywords	Timba, Timba music, Cuban music, rhythm, rhythm section, Afro-Cuban music, West Africa

## Sisällys

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimustavoitteet ja -ongelmat	2
2	TAUSTAA, KUUBALAINEN KULTTUURI – AFRIKANISMIT JA TIMBAN SYNTYYN VAIKUTTAVIA TEKIJÖITÄ	4
2.1	Afrikanismit, Ring shout – seremoniallinen piiritanssi	5
3	TIMBAAN JOHTANUT KEHITYS	10
3.1	Afro-kuubalainen rytmiikka	10
3.2	Taloudellinen, sosiaalinen ja poliittinen viitekehys	12
3.2.1	Periodo Especial	13
3.2.2	José Luis Cortés	14
3.2.3	”Kuuban paras bändi”, ja NG La Bandan synty	14
3.2.4	Timban vienti Kuubasta ja kansainväliset kiertueet	15
3.2.5	Taustatekijät Timban menestyksen takana	16
4	TIMBAN MUSIIKILLINEN ”VAIHDELAATIKKO”	17
4.1	Timba vs. salsa	19
4.2	Vaihdejärjestelmä	21
4.3	Rytmissä soittimien roolituksesta	27
5	MUSIIKKIESIMERKKIEN ANALYYSIA	30
5.1	Timbavaihteet eri yhtyeillä	31
5.1.1	Pedal/Presión	32
5.1.2	Bomba – Masacóte/Songo Con Efectos	41
5.1.3	Piano Tumbao-vaihde ja Muela	44
5.1.4	”Plato De Segunda Mesa”-vaihderakenne.	46
6	POHDINTA	48
	Lähteet	52

## 1 JOHDANTO

Afrokuubalaisen musiikin ja rytmiikan vaikutukset afroamerikkalaiseen musiikkikulttuuriin ovat ehkä suurempia kuin yleisesti tiedämme. Monissa tieteellisissä julkaisuissa tai tutkimuksissa esitetään länsiafrikkalaisen rytmiikan ja avainrytmiikan yhteyksiä afroamerikkalaisiin musiikkityyleihin ja sivutaan myös ohuelti afrokuubalaisen rytmiikan ja ennen Kuuban vallankumousta tehdyn musiikin vaikutusta esimerkiksi jazz-musiikkiin. Kuuban saarella on kuitenkin tapahtunut valtava musiikillinen- ja kulttuurillinen kehitys vallankumouksen jälkeenkin, vaikka informaatio Kuuban musiikkikehityksestä länsimaisen maailman suuntaan jokseenkin tyrehtyikin vallankumousta seuranneen kauppasaarron vaikutuksesta. Yleiset tietomme kuubalaisesta musiikista rajoittuvatkin enimmäkseen 60-lukuun mennessä tapahtuneeseen kehitykseen. Suljetussa Kuubassa ei myöskään ollut saatavilla juurikaan eurooppalaisen tai pohjoisamerikkalaisen rytmimusiikin viimeisimpiä levytyksiä tai informaatiota näiden tyyli-suuntien kehityksestä, joten musiikki pääsi eristyksissä kehittymään täysin omaan suuntaansa. Tästä syystä koen tärkeäksi selvittää tässä opinnäytetyössä hiukan sitä aukkoa, mikä meidän länsimaisessa musiikkikoulutuksessamme on modernien kuubalaisten musiikkityylien suhteen.

Kuubalainen musiikki ja etenkin sen rytmiikka on aina ollut mielenkiintoni kohde ja intohimo. Olenkin halunnut perehtyä moderniin kuubalaiseen musiikkityyliin Timbaan jo 90-luvulta lähtien, mutta tuohon aikaan Suomessa ei oikeastaan kukaan tiennyt siitä juuri mitään, paitsi että se oli jotakin uutta, joka pohjautui perinteiseen kuubalaiseen son- ja rumbamusiikkiin ja sekoitti niihin erilaisia elementtejä esimerkiksi funk- ja jazzmusiikista. Suurin osa kuubalaistyylistä musiikista, jota Suomessa kuuli, tai josta jotain tiedettiin, oli joko vanhaa perinteistä son-musiikkia, tai yhdysvalloissa puertoricolaisvoimin tehtyä salsaa, joka perustuu pitkälti 50-luvun kuubalaiseen son montunoon.

Yritin imeä itseäni kaiken mahdollisen tuolloin Suomessa saatavilla olevan informaation timbaksi kutsutusta musiikkityylistä. Tuohon aikaan ei kuitenkaan ollut vielä internetiä ja kuubalaisten uusien bändien levyjen saatavuus oli Suomessa olematonta. Kuubalaisten timba-levyjen saatavuus Suomessa on vielä tänäkin päivänä hyvin heikkoa ja se vähäinen kontakti, jota tuon ajan Suomessa oli, rajoittui lähinnä hotelli Hesperiasa tuolloin järjestettyihin karnevaaleihin ja muutamiin yksittäisiin tapahtumiin, joissa näitä uusia bändejä saattoi nähdä ja ylipäättään heidän musiikkiaan edes kuulla.

Materiaalin puuttuessa pyysin ystäviä ja kollegoja tuomaan minulle Kuubasta uusimpien bändien levyjä, VHS-livetaltiointeja ja kaikkea mahdollista aiheeseen liittyvää materiaalia, jota vain onnistuivat saamaan käsiinsä. Kuuntelin taltiointeja intohimoisesti, ja yritin selvittää itsenäisesti mitä niissä oikein tapahtui, tajuamatta kuitenkaan oikeastaan mitään niiden rakennejärjestelmästä tai toimintaperiaatteesta. Kuuntelin vain huuli pyöreänä sitä miten nuo tuntuvat kaikki soittavan ihan mitä lystäävät, mutta kuitenkin kokonaisuus lokahtaa jotenkin maagisesti paikoilleen. Iso bändi toimii saumattomasti yhtenä yksikkönä, vaikka joka kerralla kappaleissa tapahtuu eri juttuja. Yritin kysellä joka puolelta Suomessa tietoa ja selvittää kollegoilta, mitä tuon musiikkityylin kappaleissa tapahtuu esimerkiksi rytmisektion osalta. Kukaan ei kuitenkaan tuntunut todella osaavan selittää, mitä tässä musiikissa oikeasti tapahtuu, ja informaatio perustuikin lähinnä omiin kuulohavaintoihin, transkriptioihin ja päätelmiin.

Samaan aikaan kuitenkin oma tarve ymmärtää enemmän tämän musiikkityylin toimintaa ja rakennetta kasvoi koko ajan. Olin perustanut Suomeen yhtyeitä, jotka soittivat timbaa ohjelmistossaan. Aloin myös opettaa musiikin ammattioppilaitoksissa tämän musiikin kokoonpanoja workshop- ja ensemble-opintokokonaisuuksissa, joten tarvitsin kipeästi tietoa kyseisen musiikkityylin viimeisimmistä kehityksistä ja toimintaperiaatteista. Niinpä päätin ottaa asioista itse selvää ja luoda kontaktit suoraan kuubalaisten huippuyhtyeiden muusikoihin ja säveltäjiin. Suuntasin useat matkani Havannaan paikalle selvittämään lopullisesti mistä, tässä musiikkityylissä todella oli kyse.

Tästä tarpeesta ja tiedon puutteesta Suomessa heräsi idea opinnäytetyölleni tehdä materiaalia suomeksi tästä monimuotoisesta ja rytmisesti äärimmäisen rikkaasta afrokuubalaisesta musiikkityylistä.

## 1.1 Tutkimustavoitteet ja -ongelmat

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää ja analysoida niitä rakenteellisia- ja rytmisiä erityispiirteitä, jotka ovat ominaisia afrokuubalaiselle timba-musiikille. Työssäni keskityn näiden erityispiirteiden analysointiin ja määrittämiseen nimenomaan rytmisektion näkökulmasta. Työn lähtökohtana ovat timba-musiikin levytykset, konserttien, äänityssessioiden, harjoitusten ja livetaltiointien seuraaminen, sekä niistä tehdyt omat nuo-

tinnokset ja muistiinpanot, timba-musiikin kansainvälisten asiantuntijoiden henkilökohtaiset haastattelut, sekä kirjalliset aineistot. Tutkimuksessani pyrin selvittämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

1. Mitkä ovat timban musiikillisten rakenteiden erityispiirteitä, kuinka ne ilmenevät eri tilanteissa ja kuinka niitä toteutetaan rytmisektiolla? [Tässä opinnäytetyössä rytmisektiolla tarkoitetaan timba-yhtyeille tyypillistä lyömäsoitinsektion, basson ja pianon yhdistelmää (ks. tarkempi erittely luvussa 4.3). Käytän tässä opinnäytetyössä termiä rytmisektio tarkoittamaan em. yhdistelmää.]
2. Mistä eri aineksista ja miten timban rytmit osat syntyneet? Yhteys kulttuuriin ja tanssiin?

Ongelmana aiheen tutkimuksessa on kirjallisen tutkimusmateriaalin vähäisyys ainakin länsimaissa. Maailmalla on liikkeellä monenlaista ristiriitaista tietoa ”Latin”-musiikkitermin alle ahdetuissa kirjoitelmissa ja julkaisuissa. Oppilaitoksissakin valitettavan usein summataan kaikki mahdollinen brasilialainen, kuubalainen, meksikolainen, haitilainen, dominikaaninen, espanjalainen, portugalilainen ja mikä tahansa Karibialainen tai eteläamerikkalainen musiikkityyli tämän nimikkeen alle ja soitetaan kaikkea mahdollista sekaisin ja mielellään vielä ristiin avainrytmiikan eri clave-kuvioiden kanssa. Nämä tuovat luonnollisesti vaikeuksia tiedon oikeellisuuden kanssa, eikä vähiten myöskään Kuuban ja Yhdysvaltojen poliittisen välirikon ja sitä seuranneen eristyneisyyden vuoksi länsimaisesta maailmasta. Suurimman epäilyksen tutkimuksen aukottomalle onnistumiselle herättääkin useimmiten afrokuubalaisen musiikin kirjallisten dokumenttien vähäisyys. Eräs tieteellistä tutkimusta hankaloittava seikka on myös afrokuubalaiselle- kuten myös Länsi-Afrikan kulttuureille ominainen useiden eri nimitysten käyttäminen samoista tai samankaltaisista asioista. Toisaalta yksi ja sama termi tai nimike voi myös tarkoittaa aivan eri asioita eri kansojen tai ryhmien keskuudessa. Joissakin tapauksissa nimitystä ei ole ollenkaan, ja asia tai tapahtuma vaan tiedetään kyseisen kansan keskuudessa nimettömänä kulttuurillisena perimätietona. Pyrin kuitenkin soveltamaan tutkimuksessani tieteellistä ajattelutapaa, sen edellyttämää kriittisyyttä ja pyrkimystä selvittää laajemmin näkökulmia yhden oikean tiedon sijaan.

Opinnäytetyöni ammatillisen luonteen mukaisesti pyrin ensisijaisesti esittelemään sellaisia musiikillisia, ja erityisesti rytmisiä ilmiöitä, joiden avulla suomalaiset muusikot voivat tuottaa esteettisesti oikean kuuloista modernia kuubalaista timba-musiikkia. Tätä silmälläpitäen olen perehtynyt aineistoihin ja materiaaleihin mahdollisimman syvällisesti

(ks. luvut 2,3,4 ja 5). Materiaalin todella laaja variantti erilaisia tyylejä ja tapahtumia tekee käytännössä mahdottomaksi ottaa ne kaikki haltuun yhden muusikon elämän aikana. Amk-opinnäytetyön rajatun laajuuden vuoksi päädyin raportoimaan mielestäni keskeiset timba-musiikin ilmiöt käyttäen tapausesimerkkeinä joitakin keskeisiä timba-musiikin yhtyeitä. Tarkoitukseni on raportoida edellä mainituista ilmiöistä laajemmin mahdollisissa tulevilla julkaisuissani.

## **2 TAUSTAA, KUUBALAINEN KULTTUURI – AFRIKANISMIT JA TIMBAN SYNTYYN VAIKUTTAVIA TEKIJÖITÄ**

Jotta timba-musiikkia ja sen nykyisiä eri ilmenemismuotoja voidaan tarkastella ja ymmärtää paremmin, on syytä tutkia hiukan musiikin ja rytmien evoluutiota Kuuban saarella ja myös sitä edeltävää länsiafrikkalaista rytmimaailmaa. On aiheellista tutkia hiukan myös afrikkalaisia- ja eritoten länsiafrikkalaisia kulttuureita yleensä, sillä afrikkalaisessa kulttuurissa musiikki ei ole niinkään irrallinen erillinen asia, kuin pikemminkin osa jokapäiväistä elämää ja sen kiertokulkua yhteisöllisyyttä rakentavien sosiaalisten tapahtumien, rituaalien, lukuisten seremonioiden ja jopa puhutun kielen muodossa. Länsiafrikkalaiseen musiikkiperinteeseen kuuluu erottamattomana osana melodian, harmonian ja rytmien lisäksi myös tanssi. Liike yhtyy puhuttuun kieleen, jota muunnellaan eri korkeuksilla lauluksi. Laulua säestämään käytetään rytmisiä kuvioita käsillä ja jaloilla tai soittimilla, ennen kaikkea rummuilla soitetuna. Rytmit provosoivat yhteisöä liikkumaan ja syntyy tanssi (tyylitelty liike). Tanssi ja liike taas innostavat puhuttua kieltä ilmaisemaan yhä enemmän tuntemuksia laulun muodossa ja rumpuja soittamaan yhä kiivaampia rytmejä tanssijoiden riemuksi. Sykli on valmis. Agawu (1995) kuvaa tätä syklistä länsiafrikan yhteisöille tyypillistä kulttuuria kirjassaan ja painottaa rytmin ohella puheen, laulun ja tanssin vahvaa kulttuurillista yhteyttä. (Agawu 1995, 24,33.) Tämä länsiafrikkalaisen kulttuurin perinne on erityisen voimakkaasti nähtävissä myös afrokaribialaisissa ja erityisesti afrokuubalaisessa musiikkikulttuurissa.

Kirjallisuudesta löytyy hyvin kirjava kattaus erilaisia tutkimuksia ja afrikkalaisen kulttuurin kuvausta käsitteleviä teoksia. Näkökulmat vaihtelevat suurestikin toisten keskittyessä eurooppalaisten tutkimusmatkailijoiden ja kauppiaiden kuvauksiin ja kirjoituksiin, sekä tämän päivän suulliseen perimätietoon Afrikassa. Toiset taas suhtautuvat kriitti-



sesti näihin tutkimustuloksiin ja epäilevät suullisen perimätiedon luotettavuutta tai länsimaisen kirjallisen aineiston täsmällisyyttä afrikkalaisesta kulttuurihistoriasta. Tutkituani muutamia väitöskirjoja, tutkimuksia ja kirjallisia töitä huomasin tiettyjen kirjojen toistuvan oikeastaan poikkeuksetta joka tutkimuksessa. Tästä lähtökohdasta päätin myös itse tutustua kyseisiin teoksiin länsiafrikkalaisen kulttuurin osalta, jotta voisin paremmin ymmärtää kuubalaista musiikkikulttuuria ja perinnettä.

## 2.1 Afrikanismit, Ring shout – seremoniallinen piiritanssi

Kirjallisuudessa ja tutkimuksissa on kuvattu paljon *afrikanismeja* ja eritoten Stuckeyn (1987) tutkimaan *ring shout* –perinnettä. Holloway (2005) kehuu kirjassaan Stuckeyn onnistuneen erinomaisesti nimenomaan kuvauksessaan afrikkalaisperäisen *ring shout* –perinteen mustan amerikkalaisen kulttuurin kehitykselle. Hänen mukaansa *afrikanismit* ovatkin viime vuosikymmeninä saaneet keskeisen aseman afrikkalaisperäisten amerikkalaisten ja karibialaisten kulttuurien tutkimuksessa. Hollowayn mukaan *afrikanismien* tutkimus pohjautuu pitkälti Herskovitsin kirjoituksiin. 1941 julkaisemassaan teoksessa *The Myth of the Negro Past* Herskovits painottaa nimenomaan länsiafrikkalaisia piirteitä afrikkalais-amerikkalaisissa kulttuureissa. Hollowayn mukaan Herskovits osoitti, että ne olivat säilyneet Amerikan mustassa yhteisössä. (Holloway 2005, 1-4.) Myös Chao painottaa voimakkaasti teoksissaan ja luentosarjoissaan afrikkalaisten traditioiden säilymistä ja merkitystä kuubalaisen mustan yhteisön kulttuurin kehityksessä. Väkevä (2006) puolestaan intoutuu tutkielmissaan jopa toteamaan seuraavaa: *Afrikanismien* voidaan katsoa siirtyneen afroamerikkalaiseen musiikkiin ja kulttuuriin *ring shout* –perinteen kautta. Näiden seremonioiden estetiikka toimi eräänlaisena arkkityypinä afroamerikkalaiselle estetiikalle. (Väkevä 2006.) Tutkituani kuubalaista musiikkikulttuuria, sen kehitystä ja historiaa, voin yhtyä edellä mainittujen tutkijoiden esittämiin käsityksiin ja todeta *ring shout* –perinteen olevan todella voimakkaasti läsnä afrokuubalaisessa musiikkikulttuurissa.

Stuckeyn (1987) mukaan *ring shout* –traditio on hyvin keskeisessä asemassa halutesamme tutkia ja ymmärtää afrikkalaista sekä ylipäättään mustaa kulttuuria. Hän kertoo kirjassaan seremoniallisista laulun ja tanssin varaan rakentuvista ympyrämuodostelmista, jotka liittyivät länsi- ja keskiafrikkalaisten kulttuuriin ja uskonnollisiin menoihin. Tämä perinne siirtyi orjakaupan myötä myös uuteen maailmaan Pohjois-Amerikkaan, Karibialle ja Etelä-Amerikkaan. Pohjois-Amerikassa tästä traditiosta alettiin käyttää

nimitystä *ring shout*. Tämä perinne toimi ikään kuin mustan yhteisön kulttuurisena muistina orjien jakaessa yhteisiä arvojaan ja kulttuurista perimäänsä *ring shout* seremonioissa. *Ring shout* mahdollisti orjille oman kulttuurin harjoittamisen ja helpotti samalla sopeutumista ympäröivään yhteiskuntaan. Samalla *ring*-käytänteet muodostivat orjien rituaaleissa niin vahvan seremoniallisen perustan, että niiden katsotaan vaikuttaneen merkittäväällä tavalla myös mustan kulttuurin ja taiteen syntyyn. (Stuckey 1987, 10-12, 16.)

Kuubassa afrikkalainen *ring shout* –perinne on säilynyt musiikin teossa miltei sellaisenaan. Yhteisön muodostama ympyrä, jonka keskellä on esilaulaja tai seremoniamestari, muodostavat seremonian rakenteellisen perustan. Esilaulaja esittelee ensin asian, josta haluaa puhua. Heimo tai yhteisö ympärillä omaksuu asian ja alkaa toistaa esilaulajan julistamaa sanomaa kuorossa ytimekkään *sloganin* muodossa. Tähän kuorolauluun otetaan mukaan rytmi käten taputusten muodossa ja liike tanssin muodossa. Tehostamaan vaikutusta lisätään sekaan vielä erilaisia huudahduksia ja äänen vääristelyjä. Esilaulaja kysyy ja yhteisö ringissä vastaa. Esilaulaja esittelee uuden aiheen, josta haluaa kertoa ja yhteisö ympärillä omaksuu uuden kertosaäkeen ja tehostaa sitä rytmin ja tanssin avulla. Näin jatketaan edelleen yhä uusien kuorojen muodossa. Tähän kysymys-vastausparien vuorovaikutukseen, synkopoivien rytmien kudoksellisuuteen, polyrytmiikkaan, rytmisten ja melodisten motiivien toistoon sekä liikkeen ja musiikin vuorovaikutukseen pohjautuu oikeastaan kaikki afroamerikkalainen musiikki.

*Ring shout* –tradition tarkastelu on aivan keskeisessä osassa voidaksemme ymmärtää kuubalaisten musiikkityylien toimintaa. Afrokuubalaisessa musiikissa niin son- kuin rumbatraditioonkin pohjautuvissa eri tyylilajeissa ja niiden fuusioissa, kuten timbassa, *ring shout* –perinne on keskeisessä osassa aivan sellaisenaan. Kuubalaiset ovatkin jalostaneet tämän esilaulajan ja yhteisön välisen toiminnan huippuunsa eri tyylilajeja ja kommunikaatiotekniikoita kehittäen. Solisti toimii esilaulajana ja kuorolaulajat yhteisön rinkiä. Rytmisektio huolehtii synkopoivasta rytmisestä kudoksesta polyrytmeineen, sekä erittäin tärkeästä energiatason nostamisesta. Olennaisena elementtinä ja yhteisöllisyyttä lisäävänä toimenpiteenä otetaan mukaan myös tanssiva yleisö, joka yhtyy kuorolaulajien kuoroihin, aivan kuten Länsi-Afrikan kulttuurien seremonioissa.

Kuubalaisen- ja muidenkin afrokaribialaisten musiikkityylien vaikeus länsimaisen musiikkikäsitteistön ja määritelmien näkökulmasta tarkasteltuna on se seikka, ettei monilla musiikillisilla tai sovituksellisilla tapahtumilla välttämättä ole mitään yleispätevää nimi-

tystä. Tai vaihtoehtoisesti samoilla asioilla saattaa olla niin monta eri nimeä, että käsitteet ja termit tahtovat mennä hyvinkin helposti sekaisin. Tämä juontaa juurensa länsiafrikkalaisesta musiikkikulttuurista ja Länsi-Afrikan kulttuureista yleensä. Länsimainen musiikin perinne ja analyysi perustuu pitkälti nuotinkirjoituksen, käsitteiden ja kirjallisen tiedon varaan.

Arom (2004) toteaa kirjassaan, että länsimaiset kulttuurit ovat jalostaneet jo tuhansia vuosia kirjoitustaitoa muistiin painamisen ja ajatusten kirjaamisen välineenä. Kirjoitustaidosta on tullut korvaamaton väline tutkimuksessa myös musiikin saralla. Nuotinkirjoitus toimii oleellisena välineenä musiikin analysoimisessa länsimaisesta näkökulmasta. Notaation avulla soiva musiikki pyritään siirtämään ja järjestämään nuoteille. (Arom 2004, 94.) Afrikkalaisissa yhteisöissä traditiot pohjaavat suurelta osin suulliseen perimätietoon ja muistinvaraisuuteen, jolloin hetken spontaanit tapahtumat ja perimätietona kulkenut traditio linkittävät menneen nykyisyyteen. Aromin (2004) mukaan Afrikassa musiikki palvelee yleensä aina tiettyä tarkoitusta tai toimintaa. Suurimmassa osassa Afrikkaa musiikilla on ennen kaikkea yhteisöllisyyttä korostava asema, jolloin se ohjaa yksilön erottamattomaksi ja välttämättömäksi osaksi yhteisön sosiaalista ja uskonnollista elämää. (Arom 2004, 7, 8.)

Nketia (1974) painottaa kielellisillä tekijöillä olevan kaiken kaikkiaan huomattava vaikutus afrikkalaisten yhteisöjen erityispiirteisiin. Variaatiot eri heimojen kulttuurisissa käytänteissä perustuvat poikkeuksetta etnisissä kieliryhmissä puhuttuun kieleen. (Nketia 1974, 4.) Puhuttu kieli toimii musiikillisen, rummutetun kielen pohjana (Agawu 1995, 183), ja kullakin heimolla on rytmeihin omat kielelliset ilmaisunsa. Samalla rytmikuviolla tai fraasilla voi olla eri heimojen keskuudessa erilaiset nimet, jotka kukin yhteisö on nimennyt oman kielensä ja traditionsa mukaan. Olennaista afrikkalaisille, ja sitä kautta myös afrokaribialaisille ja afrokuubalaisille rytmeille sekä musiikkityyleille ei niinkään ole se millä nimellä kukin yhteisö niitä kutsuu, vaan pikemminkin se millainen rytmi itsessään on, mihin tarkoitukseen sitä käytetään ja millaiseen toimintaan se liitetään.

Eräs keskeinen yhteinen nimittäjä afrikkalaisperäisen, afrokaribialaisen ja afroamerikkalaisen musiikin keskeisille elementeille on musiikin yhdistäminen tanssiin. Kehollisen ilmaisun, liikkeen, eleiden ja ilmeiden yhdistäminen soittoon ja lauluun. Agawun (1995) kuvauksissa länsiafrikkalaisesta kulttuurista laulaminen, soittaminen ja tanssiminen ovat eräänlaisia liikkeen ja kielen synnyttämiä tyylieläimiä. Hänen mukaansa kulttuuri rakentuu syklisesti liikkeen ja puhutun kielen varaan. (Agawu 1995, 24, 33, 111.)

Arom (2004) esittää kirjassaan myös kulttuurisen toiminnan olevan keskeinen osa yhteisöllisyyttä, jossa kaikki osallistuvat musiikkiesityksiin joko laulaen, soittaen tai tanssien. (Arom 2004, 12, 15.)

## 2.2 Afro-kuubalainen musiikkikulttuuri

Afrokuubalaisessa musiikkikulttuurissa nämä afrikkalaiseen traditioon pohjautuvat erityispiirteet ovat hyvin selvästi nähtävissä. Länsiafrikkalaisten kulttuurien, rytmien, traditioiden, tanssien ja musiikin sulatusuunina Kuuba on kehittänyt erityisen rikkaan rytmisen perinnön. Suurelta osin tähän on vaikuttanut se, että Kuubaan orjiksi tuodun mustan väestön annettiin säilyttää rumpunsa ja rytmisoittimensa, kun taas Pohjois-Amerikassa orjilta pääosin kiellettiin rummut. Havannan Yliopiston I.S.A:n professori ja usean kirjan kirjoittaja Graciela Chao kertoo luentosarjassaan *”Raices de los Bailes Populares Tradicionales Cubanos”* Kuubaan tuotujen afrikkalaisten koostuvan pääosin neljän eri länsiafrikkalaisen kulttuurin edustajista:

1. Congolaiset (Bantú). Congo-joen ympäristön kulttuuri.
2. Lucumí (Yoruba). Nykyisen Lounais-Nigerian ja Keski-Beninin alueen kansa.
3. Arará (Ewe-Fon). Nykyisen Beninin ja Togon seudun kulttuuri.
4. Abakuá (Efik-Efok). Nykyisen Itä-Nigerian ja Kamerunin alueen kulttuuri.

Chaon mukaan kaikilla näillä neljällä eri kulttuurilla oli omat seremoniatraditionsa omine tansseineen, rytmikudosvariaatioineen ja rituaaleineen kullekin yhteisölle tyypillisten jumaltarustojen pohjalta. Suuri yhteinen nimittäjä näissä seremonioissa olivat kuitenkin juuri aikaisemmin esitellyt yhteisölliset *ring shout* –käytänteet. Nämä traditiot, ja niiden mukana myös rytmit ja tanssit, sekoittuivat tehokkaasti Kuubassa orjayhteisöjen myötä ja saivat uusia fuusioituneita Kuuban musiikille tyypillisiä muotoja. Eurooppalaiset yrittivät osin voimakkaastikin kieltää näitä traditioita eri keinoin, ja pyrkivät kitkemään afrikkalaisten omia jumalkäsityksiä ja uskontoja tuomalla voimakkaasti kristinuskoa, ja Kuuban tapauksessa sen katolisen kirkon muotoa pyhimyksineen orjien keskuuteen. He pyrkivät käännättämään mustan väestön kristinuskoon ja tuomaan katolisen kirkon pyhimykset palvonnan kohteeksi afrikkalaisten jumalten sijaan. Afrikkalainen traditio oli kuitenkin niin voimakas Kuuban mustan orjaväestön keskuudessa, etteivät he suurelta osin suostuneet kääntymään kristinuskoon. Etenkin nigerialaisperäisen Yoruba-kansan *Lucumí*-kulttuuri uskontoineen oli niin voimakasta, etteivät orjat suostuneet siitä täysin luopumaan. Sen sijaan he kehittivät katolisen kirkon pyhimyksille omat vastineensa

omista *Orishoiksi* kutsutuista jumalistaan, ja pystyivät näin jatkamaan omien jumaltensa palvontaa katolisten pyhimysten peitenimien suojissa, sekä välttämään mahdolliset uskonnolliset vainot. Tätä uskontoa alettiin Kuubassa kutsua nimellä Santeria, joka tulee espanjan kielen sanasta *Santos*, suomeksi pyhimykset. Esimerkkeinä näistä pyhimyksistä Yorubat alkoivat käyttää *Changó*-jumalasta nimitystä Pyhä Barbara, joka oli katolisen kirkon pyhimys. *Changó*-taas Lucumí-kulttuurissa symbolisoi oikeutta ja voimaa, sekä assosioituu tuleen ja salamoihin. *Changó* on Santeriassa myös rytmin jumala, joka on hyvin merkittävä kuubalaiselle rytmimusiikille. Jotain merkittävyydestä kertoo esimerkiksi se seikka, että legendaarisen Los Van Vanin pitkäaikainen rumppali/lyömäsoittaja ja merkittävä Songo-tyylin kehittäjä José Luis Quintana otti kutsumanimekseen vaatimattomasti Changuito, joka on espanjan kielen diminutiivimuoto *Changó* sanasta. Kuubalaisilla muusikoilla on kautta aikojen ollut tapana ottaa itselleen lisänimiä tunnistettavuuden ja omaperäisyyden vuoksi. Santerian nousun myötä muusikot alkoivat myös ottaa enemmän *Orishoihin* liittyviä lisänimiä, kuten vaikkapa äsken mainittu Changuito.

Toinen esimerkki peiteniminä käytetyistä katolisen kirkon pyhimyksistä on vaikkapa Pyhä Lasarus, jota käytetään Babalú-Ayé jumalan nimityksenä Santeriassa. Babalú-Ayé puolestaan symbolisoi terveyttä ja on sairaiden auttaja, kuten Pyhä Lasaruskin katolisessa kirkossa. Näin mustat orjat pystyivät käytännössä jatkamaan omaa uskonnollista kulttuuriperintöään naamioimalla palvonnan katolisen kirkon vastaavuuksilla. Santeria-uskonnossa tapahtui osittain myös uskonnollista synkretismia, eli jotkut katolisen uskonnon elementit sulautuivat afrokuubalaiseen uskontoon. Synkretismi-termin käyttö on kuitenkin monien tutkijoiden mielestä kiistanalaista, sillä on vaikea osoittaa mitä asioita todellisuudessa sulautui uskomuksiin ja mitkä asiat ovat vain korvaavia salanimiä varsinaisille merkityksille. Tässä opinnäytetyössä en kuitenkaan keskity tutkimaan esimerkiksi varsinaista Santeria-uskontoa ja siinä käytettyä uskonnollista musiikkia aiheen laajuuden vuoksi edellä esitettyä syvemmin, vaan pyrin valottamaan tarpeellisen määrän musiikillisia ja kulttuurisia taustoja, joita timba-musiikissa myöhemmin on hyödynnetty. Kuten ensimmäisessä luvussa todettiin, timba on erittäin monen eri musiikkityylin ja rytmien sekoitus, jota musiikkielämän- ja kulttuurin evoluutio on jalostanut vallankumouksen jälkeisessä Kuubassa melkoisen eristyksissä muusta maailmasta. Seuraavassa luvussa avaan hiukan timbaan johtanutta kehitystä afrokuubalaisen rytmikan, kuubalaisen kulttuurin, sekä sosiaalisten, taloudellisten ja poliittisten vaikutusten osalta.

### 3 TIMBAAN JOHTANUT KEHITYS

Tässä luvussa tarkastellaan timbaan johtanutta kehitystä afro-kuubalaisen rytmiikan, uskonnon ja sosiaalisen elämän, sekä Kuuban taloudellisten ja poliittisten tilanteiden valossa. Lisäksi tarkastellaan lähemmin *Periodo Especial*-nimellä kutsuttua aikakautta (ks. luku 3.2.1), ja sen aikana syntynyttä musiikillista kehitystä, sekä keskeisimpiä *Periodo Especialin* ajan timban syntyyn vaikuttaneita musiikillisia innovaattoreita ja heidän yhtyeitään. Lopuksi luomme vielä katsauksen timban urbaanin populaarikulttuurin kaupallisen menestyksen taustatekijöihin.

#### 3.1 Afro-kuubalainen rytmiikka

Afro-Kuubalainen musiikki on karkeasti jaettavissa kattotermein uskonnollisiin ja maallisiin musiikkityyleihin alalajeineen. Uskonnollisella musiikilla Kuubassa tarkoitetaan yleisimmin luvussa kaksi käsiteltyä Santeria-uskontoa ja siihen liittyvää *batá*-rummuin toteutettua *toqué*-rytmiikkaa sekä hengellisiä *cantos*-lauluja. Santeriassa on eri *Orishoille*, eli jumalolennoille, pyhitetty omat *toqué*-rytminsä ja *cantos*-laulunsa. Näitä rytmejä soitetaan *batá*-rummuilla ja lauluja lauletaan esimerkiksi uskonnollisissa *Bembé*-seremonioissa, joissa osoitetaan kunnioitusta eri *Orishoille*. *Bembé* nimitystä käytetään kuubassa myös yleisesti spontaaneista kokoontumisista, joissa lauletaan, tanssitaan ja soitetaan rumba-perinteeseen tai *batá*-rumpuihin pohjautuvia afro-kuubalaisia rytmejä. Tässä yhteydessä en kuitenkaan keskity analysoimaan syvällisemmin erilaisia hengellisiä *batá*-rummuilla soitettuja *toqué*-rytmejä, sillä se on itsessään jo useammankin tutkimuksen mittainen aihe.

Afrokuubalaisen maallisen musiikin rytmiikka on Rebeca Mauleonin (1993) mukaan jaettavissa neljään kulmakiveen tyylillisine alalajeineen (ks. kuva 1):

1. Son-musiikki, joka on Etelä-Kuuban *Orientesta* lähtöisin olevaa talonpoikien ja työläisten populaarimusiikkia. Son-musiikin varhainen muoto on nimeltään *Changüi*. Myöhemmin kehittyneitä son-tyylin alalajeja ovat muun muassa Afro-Son, Guajira-Son, Rumba-Son, Son-Montuno ja Son-Pregón.
2. Rumba-musiikki, joka perustuu afrokuubalaiseen ja afrikkalaisperäiseen *folklore*-perinteeseen olennaisina elementteinä rumpujen, tanssin ja kysymys-vastaus-kuorolaulun yhdistelmä. Rumbamusiikin tyylilajeja ovat Yambú, Gua-

guancó ja 6/8-tahtilajissa soitettava Rumba-Columbia. (Huom! On varottava sekoittamasta Rumba-musiikkia amerikkalaisen filmenteollisuuden lanseeraamaan ”rhumba”-termiin, jolla tarkoitetaan Bolero-musiikkiin tanssittavaa hidasta tanssia.)

3. Danzón, joka kehittyi eurooppalaisista maalais- ja hovitantsseista sekoitettuna afrikkalaiseen rytmisektioon. Danzónin edeltäjiä olivat Contradanza, Danza ja Habanera, ja myöhemmin kehittyneitä tyylin alalajeja ovat Orquesta Tipica, Charanga, Nuevo Ritmo ja siitä edelleen kehittyneet Cha-Cha-Chá ja Mambo.
4. Canción, joka on yksinkertaisempi ”peruslaulu”. Canción koostuu enimmäkseen sanoituksista, harmoniasta ja melodiasta, joita säestetään yksinkertaisella marakassirytmillä. Laulujen fraseeraus ja harmonia sen sijaan voivat olla hyvinkin monimutkaisia. Tätä tyyliä edustaa esimerkiksi Trova, jossa on laulu ja kitarsäestys pelkästään. (Nimi *Trova* tulee Espanjan kielen sanasta *Trovadores*, vrt. Suomen kielen Trubaduurit.)



Kuva 1. Afrokuubalaisen maallisen musiikin kulmakivet.

Näistä kehittyneitä myöhempiä musiikkityylejä yllämainittujen lisäksi ovat:

- Afro, johon kuuluu *Batá*-rummut.
- Bolero
- Conga De Comparsa, jotka ovat kuubalaisten karnevaalirytmiejä.

- Guajira (Esim. "Guantanamera"-kappale)
- Guaracha, johon kuuluvat satiiriset sanoitukset Teatro Buffomaiseen tyyliin.
- Güiro, 6/8-tahtilajissa soitettavaa uskonnollisten seremonioiden musiikkia.
- Mozambique
- Pachanga (Hyppivä ripeä 50-luvun tanssi, johon kuuluu *Caballo*-komppi.)
- Songo, joka yhdistelee Rumbaa, Sonia, Conga De Comparsaa ja Cha-Cha-Cháta Funkiin, Jazziin ja muihin modernimpiin tyyliin. Songon myötä tuli kuubalaisen populaarimusiikkiin mukaan myös rumpusetti, sekä sähköiset ja elektroniset soittimet perinteisten standardisoitinten lisäksi.
- Timba, joka on Songosta edelleen kehittynyt moderni musiikkityyli.  
(Mauleon 1993, 177-187.)

### 3.2 Taloudellinen, sosiaalinen ja poliittinen viitekehys

Kuubassa oli heti vallankumouksen jälkeen vielä runsaasti toimivia Cabaret-ravintoloita, klubeja ja yökerhoja, joissa pyöritettiin kasino-toimintaa Yhdysvaltalaisen mallin mukaan. Nämä yökerhot toimivat viihdebisneksenä lähinnä amerikkalaisia turisteja varten ja työllistivät sen ajan Kuubassa satoja ammattimuusikoita. Pikkuhiljaa turismi alkoi kuitenkin hiipua Yhdysvaltojen ja Kuuban välien kiristyessä. Lopullinen niitti turismin tyrehtymiselle oli Yhdysvaltojen 1962 asettama kauppasaarto Kuubaa vastaan. Castro yritti vielä jonkin aikaa saada turismin elpymään, mutta huonoin tuloksin. Tämän seurauksena Kuuban valtio sulki suurimman osan tanssiklubeista 60-luvun lopulla ja valtava määrä ammattimuusikoita jäi työttömäksi. Tästä voidaan katsoa alkaneeksi pitkän ajan kriisi myös Kuuban musiikkielämässä, joka jatkui 60-luvun lopulta aina 80-luvun puoliväliin saakka. Tanssiklubien sulkemisen jälkeen moni Kuuban ammattimuusikko loikkasi Yhdysvaltoihin tai muihin maihin töiden loppumisen vuoksi.

Kuuban tanssiklubeissa esitetystä musiikista käytetään Kuubassa yleisnimitystä *Musica Bailable* (suomeksi "tanssittava musiikki"), olipa kyseessä sitten mikä tahansa afrokuubalaista rytmiikkaa edustava yhtye. Käytän tässä työssä termiä *Musica Bailable* tanssiklubien musiikista. *Musica Bailable*n suosion hiipumisen syitä ei tarvinnut liiemmin haeskella. Valtion suljettua suurimman osan näistä tanssiklubeista käänsi nuoriso huomionsa enimmäkseen ulkomaiseen musiikkiin. Oman osuutensa *Musica Bailable*n suosion laskuun tekivät myös Kuuban media ja viranomaiset. Media tuomitsi *Musica Bailable*n epämuodikkaaksi ja viranomaiset leimasivat sen paheksuttaviin marginaali-



siin elämäntyyleihin. Näin yleistä mielipidettä yritettiin muokata voimakkaasti Musica Bailablea väheksyväksi.

70-luvun alussa ulkomainen popmusiikki julistettiin Kuuban valtion toimesta imperialistiseksi kulttuuriksi ja kiellettiin radiosoitosta. Medialle ei tuolloin jäänyt enää oikeastaan muita vaihtoehtoja, kuin soittaa ainoastaan tunteellisia *cancióneja* ja poliittisia lauluja. (Myöhemmin, kun panna poistettiin, sallittiin myös anglo-amerikkalainen pop.) Kuuban valtio panosti myös samaan aikaan runsaasti musiikin koulutukseen. Valtion musiikkioppilaitokset olivat kuitenkin tiukasti klassisen musiikin kouluja, joihin tuotiin opettajat sen ajan Neuvostoliiton ja Itäisen Euroopan maiden klassisista musiikkioppilaitoksista. Ironista kyllä, suurin osa tulevista Kuuban uusista Musica Bailablen kyvyistä tuli juuri näistä valtion musiikkioppilaitoksista, joissa pop- ja jazzmusiikki oli kielletty.

Tätä pitkän ajan kriisiä Kuuban musiikkielämässä jatkui enemmän tai vähemmän aina 80-luvun puoliväliin asti. Tuolloin Kuuban Musica Bailablen historiassa, ja samalla koko Kuuban musiikkielämän historiassa kääntyi uusi aukeama. Paradoksaalisesti kuubalaisen tanssimusiikin elpymiseen 80-luvun puolivälin tienoilla vaikutti pitkälti USA:ssa tuolloin noussut salsa-musiikin suuri suosio. Salsan suosio USA:ssa herätti henkiin myös Kuubassa kiinnostuksen Musica Bailablea kohtaan, ja synnytti laajan yleisön, joka myöhemmin toimi fanipohjana timba-musiikille. Tästä alkanutta Kuuban populaarimusiikin ja tanssimusiikin huiman kehityksen aikakautta kuubalaiset kutsuvat nimellä *Periodo Especial*. (vapaasti suomennettuna ”erityinen aikakausi”.)

### 3.2.1 Periodo Especial

80-luvun puolivälin jälkeinen *Periodo Especialiksi* kutsuttu aika sysäsi liikkeelle laaja-alaisen populaarimusiikin kehityksen hyökyaallon Kuuban musiikkimaailmassa. Tuon aikaisen Neuvostoliiton hajoaminen oli alkanut ja se vaikutti myös ratkaisevasti Kuuban talouteen. Venäjä leikkasi tuntuvasti taloudellista tukeaan Kuuballe ja maa ajautui taloudelliseen kriisiin. Kriisin aikana Kuuba toteutti merkittävän taloudellisen reformin, joka piti sisällään uusia valtiollisia järjestelyjä myös muusikoille. Maasta olivat käytännössä kaikki ulkomaiset levy-yhtiöt kaikonneet ja tilalla oli pelkästään valtion sisäisiä levy-yhtiöitä. Ammattimuusikot olivat siis käytännössä valtiolla töissä pienellä kuukausipalkalla. Kriisi ja sitä seuranneen taloudellisen reformin uudelleenjärjestelyt pakottivat kuubalaiset ammattimuusikot valtion työntekijöistä pienyrittäjiksi. Siinä oli omat hyvät ja huonot puolensa, sillä vaikka valtion kuukausipalkan turva toisaalta hävisi, tämä mah-

dollisti muusikoille sopimukset ulkomaisten promoottorien ja levy-yhtiöiden kanssa, sekä suuremman provision säilyttämisen ansaitsemistaan tuloista.

### 3.2.2 José Luis Cortés

Eräs merkittävin *Periodo Especialin* ajan musiikin kehittäjä oli José Luis "El Tosco" Cortés ja hänen perustamansa NG La Banda-yhtye. NG La Bandan innovatiivinen rooli monivivahteisen jazzia, rumbaa ja kuubalaista tanssimusiikkia sekoittavan fuusion kehittäjänä oli kiistatta timbamusiikin syntymisen kannalta aivan keskeinen. Cortés on virtuoosimainen huilisti, jolla oli ennen NG La Bandan perustamista runsaasti kokemusta Kuuban kahdesta ikonisesta orkesterista, eli Juan Formellin perustamasta Los Van Vanista ja Chucho Valdésin Irakere-yhtyeestä. Cortés liittyi ensin Los Van Vaniin, jossa hän näki kuinka pop-elementtejä käytetään vielä hiukan jalostumattomalla tavalla kuubalaisen musiikin ja rytmiiän kanssa. Los Van Van, ja ennen kaikkea heidän rumpali-timbaleronsa Changuito, kutsuivat tätä uutta tyyliään *songoksi*. Useat tahot maailmalla ovat yleisesti sitä mieltä, että Changuito on songo-kompin keksijä, ja hän on tehnyt aiheesta monia opetusvideoita ja nuottikirjoja, muun muassa *The History Of Songo* (DCI Video). Haastattelin tätä mestaria hänen kotonaan Havannassa aiheen tiimoilta. Hän kertoi mielenkiintoisen yksityiskohdan, jonka mukaan hän kuunteli tuohon aikaan Blood, Sweat & Tearsia ja yritti yhdistää kuulemiaan elementtejä kuubalaiseen musiikkiin ja rytmiiikkaan. Tämä tarina vahvistaa myös osaltaan tietoa, jota olen hankkinut muista tutkimukseni lähteistä timbaan johtaneesta kuubalaisen musiikin kehityksestä. Cortés oli siis päässyt nauttimaan jo yhden urauurtavan kuubalaisyhtyeen kehityksestä ja ilmapiiristä. Seuraavaksi hän äärimmäisen taitavana huilistina suuntasi askeleensa Chucho Valdésin virtuoosimuusikoista koostuvan jazzia ja afrokuubalaisia perinneyrtejä sekoittelevan Irakere-yhtyeen riveihin.

### 3.2.3 "Kuuban paras bändi", ja NG La Bandan synty

Cortésin omien sanojen mukaan Irakere oli tuolloin "Kuuban paras bändi", ja piti todella osata soittaa hyvin päästäkseen tuohon orkesteriin ja selviytyäkseen heidän vaikeista virtuoosimaisista kappaleistaan. Irakere oli Cortésille korkeakoulu, jossa hän oppi tekemään korkealuokkaisia sovituksia, sekä melodisesti ja harmonisesti rikkaita kappaleita yhdistettynä kuubalaiseen rumba-perinteeseen ja pop-maailman elementteihin. Ennen lähtöään Irakeresta *El Tosco* oli perustanut kokeellisen sivuprojektin, jossa hän

tutki kuubalaisen musiikin ja jazzin eri fuusioimismuotoja. Tämä yhtye tunnettiin nimillä ”Nueva Generación” (suom. Uusi Sukupolvi) tai ”Orquesta Todos Estrellas” (suom. Kaikkien Tähtien Orkesteri). Orkesteriin oli huolellisesti valittu Havannan 80-luvun nousevan jazz-skenen nuoria tähtiä kuten Gonzalo Rubalcaba, Horacio ”El Negro” Hernández, Hernan Lopez-Nussa, Giraldo Piloto, Issac Delgado, Calixto Oviedo jne. Näistä Kuuban nuorista kyvyistä syntyi *El Toscon* perustamana myöhemmin 80-luvun loppupuolella NG La Banda-yhtye.

Cortés yhdisteli kaikkeen siihen mennessä oppimaansa kuubalaisen musiikin ja rytmikan perinteeseen Irakéren aiemmin lanseeraamia clave-pohjaisia bebop tyyliä puhallinriffejä, funk-, rock- ja jazz-vaikutteisia komppisektion sekä melodialinjojen elementtejä, ja kutsui tätä nimellä ”*timba*”. Kevin Mooren artikkelin (2001) mukaan hän kertoi muun muassa Jordan Levinille Miami Herald-lehden haastattelussa seuraavaa: ” Halusin luoda jotain, jossa yhdistyisi Los Van Vanin tyylikkyys ja Irakéren musiikillinen aggressiivisuus, antaakseni Kuuban populaarimusiikille samat taiteelliset ja esteettiset arvot, joita me annamme muille suurille musiikin muodoille.” (Moore 2001.) Tuloksena syntyi NG La Bandan klassinen *En La Calle*-albumi 1989, jota pidetään yleisesti ensimmäisenä timba-levytyksenä. Levyä, ja sen useita timba-hittejä seurasi monta muuta NG La Bandan klassikkolevyä ja kokonainen hyökyaalto 90-luvun suuria timba-yhtyeitä, jotka kasvoivat suoraan NG La Bandan jäsenistä. Näistä muutamia tässä mainitakseni: Issac Delgado, Giraldo Piloto & Klimax, Charanga Habanera, Manolin ”El Medico De La Salsa” ja Paulito FG. NG La Banda hyväksikäytti yhteiskunnallisia rakoja ja tyhjiöitä, joita kriisi ja taloudellinen reformi 90-luvun alun Kuubassa synnyttivät. He sitoivat kokeellisen tanssimusiikkinsa suoraan turismin laajenemiseen ja pyrkivät sitä kautta nostamaan timban kaupallista menestymistä. Turismin elpymisen myötä Kuubaan perustettiin CUC-valuuttaan pohjautuvia klubeja turisteille ja timba-yhtyeitä palkattiin niihin esiintymään. NG La Banda jo sinänsä on yksinään niin valtava tutkimuksen kohde, etten tämän tutkimuksen puitteissa laajenna yhtyeen syvempiin yksityiskohtiin paneutumista, vaan jatkan yleisemmällä tasolla. Kiinnostuneille löytyy kyllä tarkempaa materiaalia yhtyeen vaiheista eri julkaisujen muodossa.

### 3.2.4 Timban vienti Kuubasta ja kansainväliset kiertueet

Edellä kerrotun taloudellisen reformin ja sitä seuranneen muusikkojen yksityisrittäjyyden myötä timba-yhtyeet ja sooloartistit pääsivät vaurastumaan turismin kasvaessa. Tämä puolestaan mahdollisti timban viennin ulos Kuubasta ja suosittujen yhtyeiden

kansainväliset kiertueet. 90-luvun puoliväliin mennessä timba oli lyönyt itsensä läpi keskeisenä osana kuubalaista viihdeteollisuutta. Kasvava yleisön kysyntä johti uusien yhtyeiden ja sooloartistien syntyyn. Nämä saavuttivat kansainvälisten artistien statuksen ja kotimaisen supertähteyden Kuubassa. On helppo huomata, että timba Kuubassa ei ole kansanmusiikkityyli, vaan nykyaikaisen urbaanin mustan populaarikulttuurin ilmaisumuoto, kaupallistettu tyyli, jota levitetään median ja levyjen kautta. Vilkaistaanpa lyhyesti vielä muutamiin muihin timban taustatekijöihin kaupallisen menestyksen takana.

### 3.2.5 Taustatekijät Timban menestyksen takana

Cortès vei musiikillisia kokeiluja tehdessään yhtyeensä *Solar*-nimityksellä kutsuttujen asuintalojen alueille esiintymään, ja tutki tanssijoiden ja musiikkinsa välistä vuorovaikutusta huolellisesti. Hän teki musiikillisia- ja sovituksellisia ratkaisuja paljon sen pohjalta, kuinka tanssiva yleisö reagoi kulloiseenkin tunnelmaan, ja kehitti uusia elementtejä alkuajan timba-konseptiinsa. Tästä muun muassa sai nimensä NG La Bandan edellä mainittu ensimmäinen levytyskin *”En La Calle”* (suom. ”Kadulla”). *Solare*iksi kutsutaan Kuubassa tyypillisesti afrokuubalaisten asuttamia työläisten köyhiä ja ahtaita asuintaloja sekä alueita. Näiden *solarien* katuruhissa timba identifioi afro-kuubalaisen kokemuksen keskuksen. Länsi-afrikkalaisen kulttuuriperinnön yhteisöllinen liikkeen, tanssin, laulun, rytmin ja musiikin vuorovaikutuksellinen sykli on voimakkaasti läsnä. Timba haastoi rotuennakkoluuloja monella tasolla tuon ajan Kuubassa. Musiikillisesti tämä tapahtui esimerkiksi fuusioimalla mustien katurumba afroamerikkalaisen populaarimusiikin kanssa. Molemmat näistä olivat hyvinkin kiistanalaisia musiikinaloja 80-luvun Kuuban poliittisessa ilmapiirissä. Timba-musiikin sanoitukset puolestaan keskittyivät *solarien* jokapäiväiseen dynamiikkaan, joka piti sisällään musiikkia ja performanssia, mutta myös juoruilua, spekulointia, manikyyria, kampausta, ”hengailua”, rakastelua, saippuaopperoita ja jopa poliisilta piilottelua. Klassinen esimerkki tällaisista sanoituksista ja 80-90-lukujen taitteen timban musiikillisesta fuusiosta on Issac Delgadon ”El Solar De La California” kappale <https://www.youtube.com/watch?v=ttk7aRMrtOY>, joka on kuubalainen vastine The Eaglesin ”Hotel California” kappaleelle.

Timban sanoitusten teksteissä on usein myös monimutkaisia ja moniselitteisiä rakennelmia, joissa hyödynnetään kuubalaisten slangisanojen useita eri merkityksiä ja katu kieltä yleensäkin. Santerian nousun myötä período especialin aikana timban musiikissa ja sanoituksissa alkoi kuulua myös vahvat vaikutteet santeriaan liittyvistä elementeistä.

Rotuun, uskontoon, sukupuoleen ja poliittiseen ideologiaan kohdistuva kritisointi nousi tapetille monien tunnettujen timba-kappaleiden sanoituksissa. Näistä luonnollisesti nousi Kuuban valtion toimesta melkoinen polemiikki, joka usein johti myös kyseisen kappaleen pannaan julistamiseen sekä soittokieltoon mediassa. Timban alakulttuurit, visuaalinen tyyli, tanssiliikkeet, kulutuskulttuurin- ja poikkeavien elämäntyylien symbolit sekä käsittely teksteissä olivat liikaa monelle valtion edustajalle tuon ajan Kuubassa.

Vincenzo Perna (2005) toteaa kirjassaan *Timba: The Sound of the Cuban Crisis* timbamusiikin olevan monivivahteinen kulttuurillinen sekoitus, tyyllinen ja ideologinen ”tiilitehdas”, joka sisältää modernisoitua tanssimusiikkia, elementtejä afrokuubalaisesta kansanmusiikista, jazzharmoniaa ja -instrumentaatiota, rap-vaikutteisia lauluosuuksia ja yleis-karibialaisia vaikutteita. Timba asettaa rinnakkain elementtejä erilaisista ja vastakkaisista lajeista – maallinen/hengellinen, kansanperinne/populaarimusiikki, taiteellinen/kaupallinen, kansallinen/ulkomainen – ja sovittelee yhteen kulutuskulttuuria sekä afrikkalaisia jumalolentoja prosessissa, joka on hyvin samankaltainen nykyaikaisen afrikkalaisen populaarikulttuurin kanssa. (Perna 2005, 9.)

#### 4 TIMBAN MUSIIKILLINEN ”VAIHDELAATIKKO”

Tässä luvussa keskityn esittelemään timbamusiikin universaaleja ilmiöitä ja muista musiikkityyleistä eroavia timbamusiikille tyypillisiä ilmiöitä ennen kaikkea rytmisektion näkökulmasta. Pyrin havainnollistamaan timban kannalta ensiarvoisen tärkeitä komppisektion eri osissa tapahtuvia toimintatapoja, joita kutsun ”vaihteiksi”. Termi ”vaihte” tulee Mooren (2001-2015) useissa timbamusiikkia käsittelevissä kuubalaisten musiikoiden ja säveltäjien kanssa yhteistyössä tehdyissä julkaisuissa käyttämästään englanninkielisestä termistä ”gear”. Moore taas on saanut termin todennäköisesti Kuubassa monien ammattimuusikkojen käyttämästä espanjankielen termistä ”cambios”, joka tarkoittaa suomeksi vaihteita. Ilmaisua ei kuitenkaan voida pitää yhtenä oikeana terminä, sillä - kuten niin monissa muissakin asioissa Kuubassa - näillä osien vaihdoksilla on länsimaisen tutkimuksen kiusaksi siellä hyvin monta eri kutsumanimeä, ja monissa tapauksissa ei minkäänlaista kutsumanimeä. Kaikki vaan tietävät miten tulee toimia heidän musiikkinsa eri kohdissa ilman että niille annetaan sen kummempia tutkimuskäsitteellisiä nimityksiä. Tämä on myös osaltaan hyvin leimallinen luvussa kaksi esitellyn länsiafrikkalaisen kulttuurin tapa. Mielestäni kuitenkin termi ”vaihteet” ja edelleen itse soveltamani ”vaihdelaatikko” (ks. luku 4.2) sopivat erinomaisesti kuvaamaan juuri niitä musiikillisia tapahtumia, joita timba-yhtyeiden rytmisektiot käyttävät luovasti orkesterin-

johtajien signaalien mukaan synnyttämään erilaisia tunnelmia ja energiatasoja kappaleissaan.

Ehkä vaikuttavin ero timban ja sen musiikillisten edeltäjien välillä on siis tapa, jolla komppisektio vaihtaa näitä edellä vaihteiksi kutsuttuja osia, ja luo tällä tavalla erilaisia tunnelmia kappaleen edetessä. Nämä vaihteet on alun perin kehitetty tanssijoiden liikkeitä seuraamalla, mutta myöhemmin tanssijat ovat myös muokanneet liikkeitään enemmän musiikin ja vaihteiden luomien tunnelmien ja jännitteiden mukaan. Tanssivan yleisön ja esiintyvän yhtyeen välinen vuorovaikutus onkin todella keskeinen asia timba-musiikissa ja vaihdejärjestelmän soveltamisessa. Edellä esittämäni termi ”vaihdelaatikko” sopii mielestäni hyvin kuvaamaan myös sitä seikkaa, että mikä tahansa näistä vaihteista voi periaatteessa tulla minkä tahansa toisen vaihteen jälkeen. Lisäksi timba-yhtyeet vaihtavat näiden vaihteiden järjestystä myös eri keikoilla ja keksivät lisäksi spontaanisti konserteissa uusia vaihteita. Tätä eri osilla ja rakenteilla improvisointia voidaankin pitää merkittävänä erona jazzmusiikin improvisointiin. Jazzmusiikissa improvisointi tapahtuu yleensä ennalta sovittuun rakenteeseen. Timba-musiikissa kontrolloitu improvisointi tapahtuu kyllä ennalta sovitun *tumbaon* tai *grooven* sisällä, mutta vaihdejärjestelmä avaa mahdollisuuden improvisoida kappaleen rakennetta itseään. Tästä johtuen timba-yhtyeiden kappaleet voivat olla live-keikoilla hyvinkin erilaisia kuin levytyksissä. Eri keikoilla voi vielä lisäksi olla aivan eri rakenteet samoissa kappaleissa. Tämä seikka ei tietenkään helpota kyseisen musiikin toimintaperiaatteiden tutkimista, mutta tekee sen toisaalta mielenkiintoiseksi.

Rakenteita ja osia vaihdetaan konserteissa lennosta improvisoimalla. Näihin eri osiin tai vaihteisiin on kukin yhtye yleensä kehittänyt oman *merkkikielensä*, jota orkesterin musiikillinen johtaja tavallisesti ohjaa lavalla. Käytännössä johtaja näyttää tietyn käsimerkin tietyssä kohdassa kappaletta, ja se toimii signaalina yhtyeelle siirtyä kulloistakin käsimerkkiä tarkoittavaan vaihteeseen. Usein käsimerkki on saatettu piilottaa tanssiko-reografian sekaan, jolloin yleisön on vaikeampi havaita milloin yhtyeen johtaja näyttää minkäkin merkin. Esimerkkinä voisi vaikka mainita Paulito FG:n käsimerkin *pedal/presión*-vaihteeseen siirtymiseksi: Yhtyeen johtaja kääntyy normaalien tanssiliikkeidensä lomassa ja heilauttaa kaksi kertaa sivulle kämmenen nyrkistä auki sormet haralleen, jolloin rytmisektio tietää siirtyä *pedal/presión*-vaihteeseen. Keskiössä on vahvasti jännitteiden luominen yleisöön ja tanssijoihin reagoimalla. Johtaja tarkkailee yleisöä ja antaa sen mukaan käsimerkeillä ajo-ohjeet yhtyeelle. Hyvin tyypillistä näissä konserteissa on myös lisäkuorojen ja kertosäkeiden keksiminen spontaanisti. Lauluso-

listi improvisoi esilaulajana ja keksii esimerkiksi paikanpäällä tapahtuvasta tilanteesta jonkun kappaleeseen sopivan uuden riimitetyn kertosäkeen. Kuoro vastaa heti laulamalla tämän uuden kertosäkeen moniäänisesti. Näin ollen livenä esitetyissä kappaleissa yhtyeillä voi olla hyvin monta uutta eri kertosäettä, joita heidän alkuperäisessä levytetyssä versiossa ei ole ollenkaan. Seikka jota tuskin koskaan tapahtuu esimerkiksi pop- tai rock-musiikissa. Tämä on yksi aivan suora länsiafrikkalaisten kulttuurien *ring shout*-perinteen ilmenemismuoto kuubalaisessa populaarimusiikissa. Moni timba-yhtye on ottanut myös tavaksi aloittaa osan kappaleistaan suoraan kertosäkeellä intromai- sessa muodossa, jolloin kappaleen edetessä varsinaisen kertosäkeen kohtaan yleisö osaa jo laulaa sitä mukana, ja voi näin osallistua vuorovaikutukseen solistin kanssa.

Jokaisella suosituista timba-bändeistä on radikaalisti omanlaisensa soundi. Näillä yhtyeillä on nähtävissä selkeitä eroja instrumentaatioissa, sanoituksissa ja harmonioissa. Eri yhtyeiden rytmiset vaihteet ja niiden käyttö eroavat suuresti toisistaan. Kaikki timba-yhtyeet käyttävät vaihdelaatikkoa, mutta itse vaihteet, niihin liittyvät unisonofillit ja tapa jolla niitä käytetään, eroavat miltei totaalisesti eri yhtyeiden välillä. Ainoa keino päästä todella selvyyteen tästä monimutkaisesta konseptista on analysoida kulloistakin yhtyettä erillisenä, ja sen jälkeen palata etsimään yhtäläisyyksiä.

#### 4.1 Timba vs. salsa

Musiikillisesta termistä *sa/sa* on yhtä monta mielipidettä ja käsitystä, kuin löytyy kuubalaistyyppisten musiikkityylien yhtyeitä, säveltäjiä, kuuntelijoita ja tutkijoitakin. Se mitä yksi kutsuu salsaksi kutsuu toinen soniksi tai son montunoksi tai muuten vain kuubalaista alkuperää olevaksi musiikiksi. Yhtäkaikki, olipa termistä, sen alkuperäislähteistä ja sen alle menevistä rytmeistä mitä mieltä tahansa, termin salsa laajempi käyttö on lähtöisin alunperin New Yorkin latinalaispiireistä ja se on yleistynyt ympäri maailmaa niin voimakkaasti, että jopa Kuubassa sitä käytetään myös nykyisin muiden kuubalaisten musiikkitermien rinnalla. Näin ollen aion jättää näiden termien ruotimisen tässä työssä vähemmälle ja keskittyä tutkimaan itse musiikillisten seikkojen eroja ennen kaikkea rytmisektion kannalta.

Luvussa 4.2 tarkennettavaan vaihdejärjestelmään viitaten (ks. kuvat 2. ja 3.) tutkitaan ensin timba-yhtyeiden ja salsa-yhtyeiden selkeimpiä eroja vaihteiden käytössä. Perinteisessä salsabändissä käytetään vain neljää eri vaihdetta komppisektiossa ja nämä

vaihteet vaihtuvat yleensä kiinteästi sovituksen vaihdosten mukaan. Timba-yhtyeissä käytetään myös näitä neljää perusvaihdetta, mutta lisäksi käytetään kolmesta neljään ekstravaihdetta esitettävästä kappaleesta ja yhtyeestä riippuen, joita voidaan spontaanisti vaihdella eri paikkoihin ja keksiä lisää improvisoimalla. Mooren (2010) mukaan vaihteet voidaan täten määritellä salsa-vaihteisiin ja timba-vaihteisiin. Nämä erottavat instrumentaation ohella ehkä selkeimmin timbabändin salsabändistä. Hän kutsuu salsa-vaihteita myös nimellä *marcha*-vaihdeperhe. Nimitys tulee espanjankielen sanasta *marcha*, jota kuubalaiset yleisesti käyttävät kattoterminä lyömäsoittinten kulloisestakin kompista. *Marcha*-vaihdeperhe on siis läsnä sekä salsassa että timbassa, mutta timba-vaihdeperhe nimensä mukaisesti on läsnä vain timbassa. Vaihdelaatikkoa käytetään lyömällä uusi pykälä silmään, kun lyömäsoittajat ja basisti vaihtavat soittamiaan kuvioita yhtäaikaaisesti. Yksinkertaisimpana esimerkkinä vaikkapa siirtyminen säkeistöstä *marcha abajo* kertosaäkeeseen *marcha arriba*. Timbalesin soittaja vaihtaa timbaleksen kylkeen soitettavasta cascara-kuviosta kellokuvioon. Samalla bongon soittaja vaihtaa bongoista bongokelloon. Tanssijoiden ja laulajien koreografia muuttuu myös samanaikaisesti. (Moore 2010, 32-36.) Edelleen kuitenkin on korostettava, että näillä osilla tai vaihteilla voi kuubalaisilla yhtyeillä olla myös monia muitakin nimityksiä, tai ei nimeä ollenkaan, kuten kuubalaiselle kulttuurille usein on tyypillistä. Olennaisinta onkin ehkä ymmärtää niiden erilaisia toimintaperiaatteita.

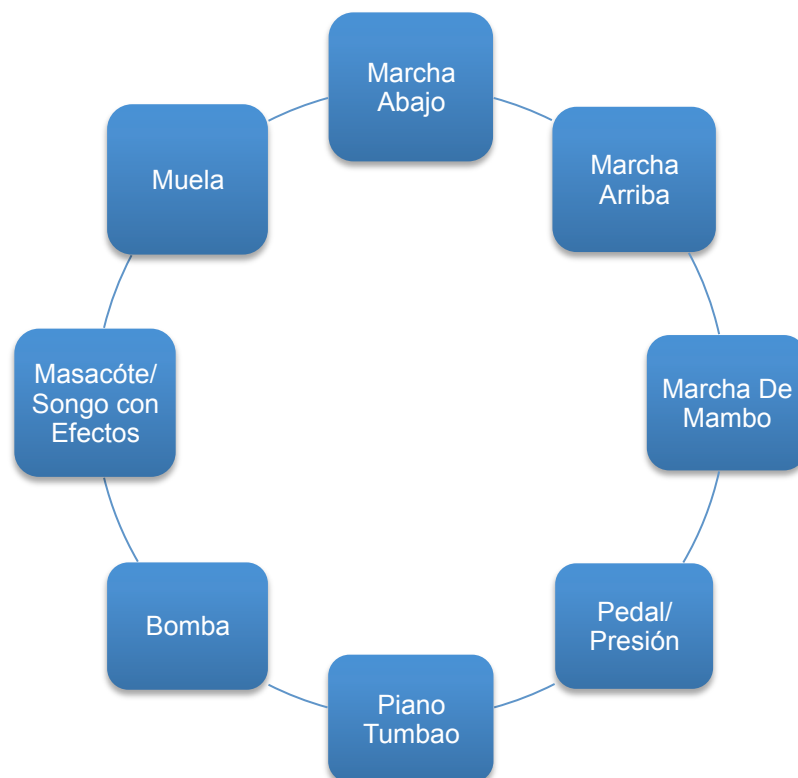
Tässä joitakin nyrkkisääntöjä ohjeiksi timba-vaihteiden tunnistamiseen:

1. Jos basso lopettaa *tumba*on soittamisen, olet yhdessä neljästä timba-vaihteesta. Jos se palaa takaisin *tumbao*-kuvioon, olet yhdessä neljästä perusvaihteesta. (Salsa- tai *marcha*-vaihteet)
2. Jos congat myös lopettavat *marchan* soittamisen, olet *pedal/presión*-vaihteessa. Kellot yleensä lopettavat tällöin myös, mutta voivat joissain tapauksissa soittaa minimalistisia jakoja.
3. Jos congat ja kellot soittavat minimoituja tai luovasti muunneltuja kuvioita, mutta basso soittaa edelleen jotain muuta kuin perus tanssi-*tumbaota*, olet *Masacóte/Songo Con Efectos*-vaihteessa.
4. Jos kellot ja congat soittavat intensiivisesti, ja basso soittaa liukuja sekä pommeja, olet *bomba*-vaihteessa.
5. Kun basso palaa taas takaisin soittamaan *tumbaota*, olet jossain perusvaihteista. (Salsa- tai *marcha*-vaihteet)



## 4.2 Vaihdejärjestelmä

Tässä luvussa tarkastellaan lähemmin timban musiikillisen ”vaihdelaatikon” erilaisia vaihteita ja niiden toimintaperiaatteita. Alapuoolella on kuva timban musiikillisesta ”vaihdelaatikosta”. Voit ajatella kuvion keskelle ”vaihdekepin”, josta pystyt vaihtamaan minä tahansa vaihteen silmään.



Kuva 2. Vaihdejärjestelmä timba-musiikissa.

(Huomioi, että vaihteet voivat vaihtua missä järjestyksessä tahansa.)

<b>MARCHA-VAIhteET</b> (Salsa, Timba)	<b>TIMBA-VAIhteET</b> (Timba)
<p>Tunnusmerkkejä:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Basisti soittaa yleensä kiinteää <i>tumbao</i>-kuviota.</li> <li>• Congansoittaja soittaa yleensä perus <i>marchakomppia</i>.</li> <li>• Tanssijat tanssivat salsan perusaskelta ja pari tanssii yhdessä.</li> <li>• Vaihteet vaihtuvat yleensä kiinteästi sovituksen mukaan ennalta sovitussa järjestyksessä.</li> </ul>	<p>Tunnusmerkkejä:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Basistin täytyy lopettaa normaali <i>tumbao</i>-kuvio.</li> <li>• Presión vaihteessa congan soittajan täytyy lopettaa normaali <i>marchan</i> soittaminen.</li> <li>• Tanssijat joskus erkanevat toisistaan ja tanssivat lantiolla ja olkapäillä. (despelote, tembleque)</li> <li>• Vaihteita voidaan vaihtaa itsenäisesti riippumatta sovituksen osien vaihdoksista.</li> <li>• Timba-vaihteiden vaihtelu esim. mambo-osan sisällä.</li> </ul>
<p>1. <i>Marcha Abajo</i> 2. <i>Marcha Arriba</i> 3. <i>Marcha De Mambo</i> 4. <i>Muela</i></p>	<p>5. <i>Pedal/Presión</i> 6. <i>Masacóte/Songo Con Efectos</i> 7. <i>Bomba</i> 8. <i>Piano Tumbao</i></p>

Kuva 3. Vaihteet jaoteltuna Marcha- ja Timba-vaihteisiin.

#### 1. *Marcha Abajo*

Rytmissä *Marcha Abajo* on tyypillisesti kappaleen säkeistössä toteutettava vaihde. Kuubalaiset kutsuvat säkeistöä nimellä *cuerpo*. Perinteisen salsarytmisektion timbalesinsoittaja soittaa tavallisesti *cascareo*-kuviota timbaleksen kylkeen. Bongonsoittaja soittaa *martillo*-kuviota variaatioineen bongorumpuihin. Congansoittaja soittaa usein vain yhden congarummun *marchaa*. Basisti soittaa melkein aina perinteisessä salsarytmisektiossa kiinteää tanssittavaa *tumbao*-kuviota soittajan omine mausteineen niin tässä, kuin muissakin *marcha*-vaihdeperheen vaihteissa. Paritanssijat ”marssivat” parioitteessa.

#### 2. *Marcha Arriba*

Rytmissä *Marcha Arriba* on tyypillisesti kappaleen kertosäkeessä toteutettava vaihde. Kuubalaiset kutsuvat kertosäettä nimellä *coro*, jolloin kuoro alkaa laulaa kulloistakin

kertosäettä ja solisti improvisoi toistettavan kertosäkeen väleihin. Näistä *marcha arriba*-vaihteen osista käytetään usein myös yleisnimitystä *montuno*-osa. Kertosäkeelle on luonteenomaista intensiteetin ja volyymin kasvaminen, jolloin on luontevaa, että myös lyömäsoittajat siirtyvät koväänisempiin ja intensiivisempiin soitinarsenaalinsa osiin energiatason kasvattamiseksi. Timbalero vaihtaa *cascareo*-kuvioista timbales-kelloon soitettavaan kellocascarakuvioon useine variaatioineen. Bongonsoittaja vaihtaa bongoista käsikelloon soittamaan *campaneo*-kuviota. Congansoittaja vaihtaa tavallisesti kahden tai useamman congarummun *marchaan*. Timba-yhtyeet ovat kehittäneet tähän vaihteeseen siirtymiseen myös usein normaalifillauksen lisäksi tahtiviivojen yli meneviä *surprise bloque* kuvioita, joilla nostetaan intensiteettiä ja jotka saattavat monesti tulla muutaman tahdinkin päästä varsinaisen kertosäkeen alkamisesta. (ks. luku 5.1.2.)

### 3. *Marcha De Mambo*

Mambo-osaksi kutsutaan kuubalaisessa musiikissa puhallinsektion riffi-osaa. Tässä osassa perinteisen salsarytmisektion intensiteetti ja volyymi ovat yleensä korkeimmillaan. Perinteisessä salsarytmisektiossa timbaleksensoittaja eli *timbalero* soittaa yleensä symbaaliin, tai timbaleskelloon ja symbaaliin yhtä aikaa. Lisäksi timbalero soittaa tyypillisesti puhallinriffiin sopivia fillejä ja aksentointeja crash-symbaaliin. Bongonsoittaja soittaa edelleen käsikelloa variaatioineen ja mahdollisine filleineen. Congansoittaja soittaa intensiivistä kahden tai useamman congarummun marchaa sekä fillejä timbaleron ohella. Tämä osa saattaakin usein kasvaa melkoiseksi ilotulitukseksi lyömäsoittajien osalta. Basisti jatkaa perinteisessä salsarytmisektiossa edelleen *tumbao*-kuviota, mutta voi varioida sitä enemmän ja soittaa tyylinmukaisia fillejä.

### 4. *Muela*

Espanjankielen *muela* sana tarkoittaa suomeksi poskihammasta, mutta toisaalta myös myllynkiveä. Nämä kaksi tarkoitusta yhdistettynä voidaan muodostaa kielikuva hampailla jauhamisesta. Tämä kansanomaisilla termeillä ”leukojen louskuttamiseksi” tai ”jauhamiseksi” sanottu slangi-ilmaisu kuvaa itse asiassa melko hyvin *muela*-vaihdetta. Laulusolisti näyttää rytmisektiolle käsimerkin intensiteetin ja volyymin hiljentämisestä puhuakseen yleisölle, esitelläkseen uuden kertosäekuoron tai laulattaakseen yleisöä. *Muela*-vaihteessa rytmisektio vähentää ja harventaa soittamiaan komppikuvioita huomattavasti, sekä laskee volyyymiä, jotta laulusolisti voi puhua yleisölle kompin edelleen jatkuessa. Tätä tapahtumaa voi verrata esimerkiksi rock-yhtyeen yleisön huudattamiseen. Useat timba-yhtyeet ovat kehittäneet *muela*-vaihteen lähes taiteeksi keksimällä täysin uusia lomittain rakentuvia komppikuvioita ja muusta kappaleesta eroavia mieli-

kuvitusrikkaita harmoniavaihdoksia *muelan* sisällä kulloinkin tapahtuviin vaihteiden muutoksiin sopiviksi. Tyypillistä kuubalaisten timba-yhtyeiden *muelalle* on myös esimerkiksi yleisöstä lavalle poimittujen tanssijoiden tanssikilpailun järjestäminen. Tämä vaihde on hyvin sidonnainen yleisön ja yhtyeen vuorovaikutukseen ja saattaa vaihdella runsaastikin konsertti-illasta ja tunnelmasta riippuen.

### 5. *Pedal* tai *Presión*

Tämä vaihde on ensimmäinen edellä timbaperheen vaihteiksi kutsutuista vaihteista, eikä tavallisesti kuulu perinteisten salsa-yhtyeiden vaihteisiin. Timba-yhtyeet sen sijaan käyttävät tätä vaihdetta jatkuvasti ja kehittävät siitä myös runsaasti uusia eri muotoja. Tutkimieni kirjallisten lähteiden ja tekemieni haastattelujen pohjalta käytetyimmät nimitykset tälle vaihteelle ovat joko *pedal* tai *presión*. Molemmat termit ovat erinomaisia kuvaamaan vaihteen tapahtumia tietyn tunnelman saavuttamiseksi kappaleessa. Ensimmäisellä termillä tarkoitetaan tässä yhteydessä musiikillisen ja harmonian bassoäänenkuljetuksen pedaaliäänien eli urkupisteen tuottamista harmonisen jännitteen luomiseksi. Jälkimmäisellä termillä tarkoitetaan tässä yhteydessä musiikillisen paineen ja jännitteen synnyttämistä, jota basson pedaaliääni vasten muuta harmoniaa luonnollisesti synnyttää. Tässä vaihteessa timbayhtyeen basisti lopettaa *tumbao*-kuvion soittamisen, soittaa pedaaliääniä, pitää taukoja ja soittaa liukuja tai rytmisiä breikkejä. Lyömäsoitinten kellot ja congat jäävät pois tai soittavat hyvin riisuttuja kuviota ja ennalta harjoiteltuja breikkejä basson kanssa. Timbalero tai rumpali tai yhdistetty rumpalitimbaleri yhtyeen kokoonpanosta riippuen soittaa yleensä clave-rytmisiä woodblockiin, synkopoituja bassorumpukuvioita ja esimerkiksi hi-hatia. Congarumpali saattaa tauon sijaan soittaa rytmisten breikkien lisäksi *bota*-kuviota, mutta ei normaali *marchaa*. Bongonsoittaja pitää taukoa tai soittaa rytmisiä iskuja ja breikkejä kelloon. Pianisti yleensä esittelee tässä vaihteessa uuden tunnistettavan riffi-tyyppisen pianomontunon, joka eroaa selvästi normaalista salsa-yhtyeen *marchavaihteiden* perusmontunokuvioista. Tanssijat siirtyvät usein erilleen paritanssiotteesta, nostavat kätensä ylös ja tanssivat lantiollaan ja olkapäillään. Tätä tanssityyliä kutsutaan Kuubassa nimillä *despelote* ja *tembleque*. Despeloten ja temblequen juuret ovat voimakkaasti afrikkalaisessa rituaalitanssissa. Siihen liittyy tanssijan katharsis ja transsimainen tila, jossa tahdottomat tanssiliikkeet ohjaavat tanssijaa. Laulusolisti yleensä nostaa yleisön tunnetilaa huutamalla *¡mano pa'arriba!*, joka kehoittaa yleisöä nostamaan kädet ilmaan ja pyörittämään lantiota. Tämä vaihde nostaa kappaleen energiatason kattoon ja saa kuulijalle aikaan voimakkaan saapumisen tunteen (engl. *sense of arrival*).

## 6. *Bomba*

Tämä vaihde kuvaa nimensä mukaisesti musiikillista ”pommittamista” ja hetkellistä kontrolloitua kaaoksen tunnetta. Basso lopettaa täysin tumbaon ja harmonisten äänten soittamisen ja soittaa intensiivisiä liukuääniä sekä perkussiivisiä ”pommeja” (engl. *thumps, slaps, slides*). Jokainen rytmisektion jäsen yrittää löytää tavan lisätä maksimaalisen määrän intensiteettiä ja energiaa omiin osuuksiinsa. Rumpusetin tapauksessa bassorumpu, virveli ja tomit nousevat päärooliin voimakkaassa rytmisessä tykityksessä. Yhtyeen kokoonpanosta riippuen mahdollinen bongonsoittaja soittaa intensiivistä kellokuviota. Pianistin rooli bomba-vaihteessa ainoana harmoniaa ylläpitävänä soittimena on soittaa intensiivisintä riffimuuntelua sisältävää pianomontunoa aggressiivisen rytmisen pommituksen alle.

## 7. *Masacóte* tai *Songo Con Efectos*

Tällä vaihteella on timbayhtyeiden keskuudessa ehkä eniten erilaisia nimityksiä. Paulito FG y su Elite käyttää congansoittaja Tomasito Cruzin mukaan tästä vaihteesta nimitystä *songo con efectos*. Elito Revé y su Charangon esimerkiksi puolestaan suosii nimitystä *masacóte*. Habana D’Primeran Alexander Abreu ja El Niño y La Verdadin Wilfredo ”Pachy” Naranjo sanovat yhtyeelleen *vamos a picar*. Asian ymmärtämistä kappaleita kuunnellessa ei myöskään helpota se, että kaikilla yhtyeillä on omat persoonalliset tapansa rakentaa tämän vaihteen rytmiset kuvionsa. Yhtäkaikki joitain yhtenäisiä tunnuspiirteitä kuitenkin voi löytää vaihteen erottamiseksi konsertissa. Basso ei edelleenkään soita tumbao-kuviota, mutta kellot ja conga vaihtavat luovaan, ”funkkaavaan”, energiseen ja usein myös improvisoituun rytmiin, joka eroaa heidän tavanomaisesta *mar-chastaan*. Rumpali ja congansoittaja muokkaavat tavallisesti kuvioitaan enemmän ”beatmaisempaan” suuntaan esimerkiksi soittamalla virvelirumpua ”backbeatille” eli kakkos- ja nelosiskuille, tai vähintäänkin kakkosiskulle. Rumpali maustaa komppiaan vielä hi-hatin ”funk-tyylisellä” soitolla korostaakseen vaikutelmaa. Toinen tapa on soittaa näitä ”funkmaisista” hi-hat-kuvioita toimeihin orkestroituina, jolloin ne synkopoinnillaan täyttävät bassorummun ja virvelirummun ”beatmaisen” kompian välejä. Usein myös yksiskun korostus lyömäsoittajien kuvioissa kuuluu tähän vaihteeseen. Tavallisesti yksiskua ei kuubalaisessa musiikissa niinkään korosteta, vaan pikemminkin ehkä edellisen tahdin nelosisku on tärkeämpi ja sitä pyritään korostamaan. Tämä on mielenkiintoinen seikka siinä mielessä, että yleensä funk-musiikin ajatellaan olevan synkopoidumpaa kuin rock- tai popmusiikki, jota se tietysti onkin. Kuubalaisen musiikin tapauksessa ”funkmaisempaan” suuntaan siirtyminen kuitenkin tarkoittaa ehkä jopa enemmänkin kompian suoristamista vähemmän synkopoiduksi ja pyrkimystä ”beatmaisem-

paan” neljäsosia-, ja etenkin kakkos- ja nelosiskua korostavampaan suuntaan. Tässä vaihteessa on hyvin tavallista, että pianisti muuntaa luomaansa riffimontunoa myös funk-vaikutteisempaan suuntaan. Tämän vaihteen ero varsinaiseen *bomba*-vaihteeseen ainakin länsimaisen muusikon näkökulmasta on hyvinkin marginaalinen, ja tuntuu helposti ehkä enemmänkin vivahde-erolta. Kuubalaiset saattavatkin useasti mieltää tämän vaihteen yhtenä *bomban* sisällä tapahtuvista hienojakoisemmista vaihteista.

#### 8. *Piano Tumbao*-vaihde

Piano Tumbao-vaihde tarkoittaa nimensä mukaisesti timbayhtyeille leimallista pianistin riffimäisen ”trademark”-pianomontunon esittelemiseksi tarkoitettua vaihdetta. Tässä vaihteessa muut soittajat yleensä lopettavat soittamisen ja pianisti soittaa yksin riffimontunoa esimerkiksi pelkän clave-rytmin säestämänä. Salsabändeistä poiketen kuubalaiset timbayhtyeet kehittivät säkeistöistä suoraan kertosäkeeseen siirtymisen sijaan väliin vaihteen, jossa kukin yhtye esittelee omalle pianistilleen tyypillisen, ja nimenomaan kyseistä kappaletta varten sävelletyn riffimäisen pianomontunon. Tämä pianoriffi eroaa selkeästi tavanomaisesta perinteisestä salsa- tai son montunon kappamisesta ja tekee kappaleesta tunnistettavan jo pelkän pianoriffinsä perusteella samaan tapaan kuin rock- tai popkappaleessa voi olla vaikkapa tunnistettava juuri kyseistä kappaletta varten sävelletty kitarariffi. Timba-yhtyeet halusivat kappaleidensa erottuvan kaupallisina ”hitteinä” tavanomaisista salsa- tai son-musiikin kappaleista, joissa ei pianoriffejä niinkään käytetty. Timbayhtyeet ottivat vaikutteita pop- ja rockmaailman riffikäytännöstä, ja sovelsivat sitä omaan musiikkiinsa sopivaksi. Kukin timba-yhtye Kuubassa on hyvin tarkka oman persoonallisen soundinsa ja tyyliensä luomisesta erotuakseen joukosta maassa vallitsevan kovan kilpailun vuoksi. Persoonallisen ja tunnistettavan riffimontunon rakentaminen on ollennainen osa oman soundin luomisessa, kuten myös pianistin oman artisti-identiteettin rakentamisessa. Kuubalaiset kutsuvat tätä persoonallista soundia nimellä *sello* (suom. ”leima”, ”tavaramerkki”). Muita tärkeitä elementtejä oman *sellon* luomisessa ovat yhtyeen kappaleiden lisäksi sovitukset ja niiden tyyli, lyömäsoitinsektion kehittämät rytmiset breikit, sekä erilaiset yhtyeelle tyypilliset tavat soittaa tiettyjä asioita tietyissä vaihteissa.

### 4.3 Rytmisektion soitinten roolituksesta

Tässä sarakkeessa tarkoitukseni on käydä hiukan läpi eri instrumentteja ja niiden rooleja timba-yhtyeen rytmisektiossa ja toisaalta myös eroja salsa-yhtyeen rytmisektion toimintaan. Lisäksi tarkastelemme ja vertailemme myös muutaman eri tunnetun kuubalaisen timba-yhtyeen rytmisektion kokoonpanoa ja soittimistoa lähinnä lyömäsoittajien osalta. Kuten luvun neljä alkupuolella mainittiin, jokaisella suositulla timba-yhtyeellä on radikaalisti omanlaisensa soundi, ja siihen vaikuttaa rytmisten vaihteiden käytön eroavaisuuksien ohella suuresti myös lyömäsoitinsektion instrumentaatio ja lukumäärä.

#### 1. *Clave*

Yhtyeen timbalero tai rumpali soittaa clavea *jamblockiin*, joka on muovinen telineeseen kiinnitettävä penaalimainen lyömäsoitin. Salsassa soitetaan hyvin harvoin, jos koskaan clavea. Jotkut timba-yhtyeet, kuten Charanga Habanera, soittavat clavea *marcha arriba*-vaihteessa timbaleskellon kanssa. Toiset yhtyeet, kuten esimerkiksi Los Van Van, eivät soita. Rumba-clave kuvio on yleisin timba-yhtyeiden käyttämä claven muoto.

#### 2. *Piano*

Timba-pianistit keksivät kappalekohtaisia innovatiivisia tumbao- tai montunokuvioita, jotka toimivat musiikillisina ”hookeina” ja liittyvät laulettuihin kuoroihin ja niiden rytmeihin. Salsa-yhtyeissä piano ei yleensä soita kappalekohtaisia kompeja.

#### 3. *Bassorumpu*

Bassorumpu näyttelee kriittistä roolia timba-musiikissa. Bassorummun rooli on itsenäinen basson soittamasta *tumba*osta ja soittaa yleensä bassonuottien välissä, jolloin basisti voi pitää pidempiä taukoja ääntensä välissä sekä soittaa lyhyempikestoisia nuotteja. Toinen tyypillinen asia bassorummulle timba-yhtyeessä on soittaa synkopoituja vastajakoja clave iskujen väliin. Salsassa sitä vastoin käytetään bassorumpua harvoin - tai ei juuri koskaan - itsenäisenä osana salsan rytmistä kudosta.

#### 4. *Basso*

Timba-musiikissa basso on yleensä perkussiivinen ja clavea myötäilevä, ellei haluta tarkoituksella pehmeämpää ”salsa flavoria” johonkin kappaleeseen tai osaan. Timba-basistit lisäävät tavallisesti myös huomattavan määrän perkussiivisiä soundeja soitta-

miensa nuottien väliin. Timbassa voi olla myös kappalekohtainen ”hook”-tumbao, mutta yleisesti ottaen bassokomppaus on hiukan standardisoidumpaa kuin pianokuviot. Kun basisti soittaa *tumbaota*, olemme jossain marcha-vaihteista. Kun basso lopettaa soittamisen, soittaa pedaalia, tai soittaa liukuja, slappeja ja pommeja, olemme jossain timba-vaihteista.

#### 5. *Congarummut*

Salsassa piano, basso tai congat eivät yleensä soita kappalekohtaisia komppeja, vaan enemmänkin perus tumbao-kuvioita. Timba-yhtyeissä on yleisesti vähemmän paineita keksiä kappalekohtainen conga-osuus, kuin esimerkiksi kappalekohtainen piano- tai basso-osuus, mutta useat yhtyeet kuten Paulito FG (Tomás Cruz) ja 90-luvun Charanga Habanera tekevät sitä toisinaan. Salsassa conga soittaa tyypillisesti perus tumbao-marchaa. Timbassa käytetään enemmän slappeja, muff-lyöntejä, melodisia avointen lyöntien kombinaatioita ja usein kolmea rumpua kahden rummun sijaan, vaikka conga ei soittaisikaan kappalekohtaisia komppeja.

#### 6. *Campana (bongokello)*

*Marcha arriba*-vaihteen kellokuvio, jota kutsutaan *campaneoksi*, on salsassa ja timbassa samanlainen, riippuen tietysti claven suunnasta. Perinteisesti bongonsoittaja soittaa bongokelloa pitämällä kelloa kädessään, mutta useassa timbayhtyeessä bongokello on telineessä timbalerolla (esim. Pupy y Los Que Son Son ja 90-luvun Issac Delgado) tai settirumpalilla (esim. Manolito y Su Trabuco ja Los Van Van). Timbayhtyeitä, jotka käyttävät bongoseroa eli bongonsoittajaa, ovat nykyään muun muassa NG La Banda, Charanga Habanera, Elito Revé y su Charangon, El Niño y La Verdad, Habana D’Primera, Issac Delgado ja Paulito FG.

#### 7. *Contracampana (timbales-kello)*

Timba-yhtyeissä yleensä timbalero tai vaihtoehtoisesti settirumpali-timbaleron yhdistelmä soittaa contracampanaa. Suurin osa timbayhtyeistä käyttää traditionaalista *contracampaneo*-kuviota, mutta jotkut yhtyeet kuten Los Van Van käyttävät Changuiton kehittämiä variantteja. Vaihtoehtoinen kuvio tulee kyseeseen yleensä silloin, kun sama soittaja soittaa molempia kelloja. Elito Revén timbalero käyttää chacha-kelloa changüi-tyyliin contracampanan sijasta. Myöhäisen 90-luvun Bamboleo esimerkiksi jätti contracampanan pois välillä miltei kokonaan.



Seuraavassa taulukossa on kaavio joidenkin tunnetuimpien timbayhtyeiden lyömäsoitinsektioiden rakenteesta. Perusajatuksena on, että jokaisessa kokoonpanossa on aina congansoittaja, joka on tässä tapauksessa perkussionisti nro1. Yhtyeiden kokoonpanoista riippuen niissä on lisäksi 1-4 muuta lyömäsoittajaa. Kuvassa 4 on esimerkkejä tunnettujen yhtyeiden eri perkussiosektiokokoonpanoista:

Perc nro 2	Perc nro 3	Perc nro 4	Perc nro 5	Yhtye
Drs + Timbales	Guiro	-	-	<i>Los Van Van, Manolito y su Trabuco, Azucar Negra, Maykel Blanco</i>
Timbales + BD,SD,TOMS	Bongosero	Guiro	-	<i>Charanga Habanera, Charanga Forever, El Niño y La Verdad, Adalberto Alvarez, Elito Reve y su Charangon</i>
Drs. + timbales	Bongosero	-	-	<i>Paulito FG y su Elite, Bamboleo 97'-98'</i>
Drs. + timbales	Timbalero	- (guiro, bongos)	-	<i>Klimax, Issac Delgado 90's, Habana D'Primera</i>
Drs. + timbales	Bongosero	Guiro	-	<i>NG La Banda</i>
Drs.	Timbalero	Guiro	-	<i>Pupy y Los Que Son Son, Bamboleo 2000's</i>
Drs. + timbales	Timbalero	Guiro	Bongosero	<i>Manolin El Medico De La Salsa</i>
Bongosero	(3 batas, chekere)	-	-	<i>Pedrito Martinez Group</i>

Kuva 4. Esimerkkejä tunnettujen timba-yhtyeiden lyömäsoitinsektioiden kokoonpanoista.

## 5 MUSIIKKIESIMERKKIEN ANALYYSIA

Tässä luvussa tarkoitukseni on esitellä ja analysoida musiikkiesimerkkien kautta luvussa neljä määriteltyjä timbamusiikin rytmisektion vaihteita. Kuten edellä on todettu, timba-yhtyeiden rytmisektioiden tapa toteuttaa erilaisia timbamusiikin vaihteita vaihtelee suurestikin eri yhtyeiden välillä ja on olennainen osa jokaisen yhtyeen ominaissoundia eli *selloa* (ks. luku 4.2). Jokaisen yhtyeen vaihteiden toteutustapa saattaa vielä lisäksi vaihdella täysin eri kappaleissa. Erilaisia tyylejä toteuttaa näitä eri vaihteita on siis kymmeniä, ellei satoja omine kuvioineen ja merkkeineen. Tästä syystä rajasin opinnäytetyössäni rytmisektion vaihteiden toteuttamisen lähemmän tarkastelun muutamaa eri yhtyeen kappaleeseen.

Käytän esimerkeissäni osin nuotinnoksia ja osin soivia esimerkkejä internet-linkkien muodossa. Nuotinnokset ovat omia transkriptioitani ja internet-linkit pääosin yleisiä youtube-linkkejä. Olen pyrkinyt nostamaan esimerkeiksi mielestäni kiinnostavia uusien timba-yhtyeiden kappaleiden vaihteita sekä myös joitain klassisia timban alkuaikojen kappale-esimerkkejä. Yhtenä vaikuttavana kriteerinä osassa valinnoistani olen pitänyt myös sitä, että olen päässyt henkilökohtaisesti haastattelemaan kyseisen yhtyeen orkesterin musiikillista johtajaa, joka vastaa kappaleiden sovituksista.

Keskityn esimerkeissäni myös esittelemään eritoten luvussa 4.2 esiteltyjä timba-vaihteita, koska ne erottavat olennaisesti timbayhtyeet salsayhtyeistä. Neljää ensimmäistä salsa- tai marcha-vaihdetta esitellään pääasiassa vain yhdessä esimerkissä koko kappaleen rakenteesta, sillä nämä vaihteet ovat enemmänkin standardi kaikessa salsa-, son- ja timba-musiikissa, eivätkä kuulu nimenomaan timballe ainutlaatuisiin ilmiöihin.

Tekemissäni haastatteluissa eri timba-yhtyeiden musiikillisten johtajien kanssa on tullut selvästi ilmi terminologian monimuotoisuus ja erilaiset nimitykset eri vaihteille ja osille. Lopputulemana onkin ehkä olennaisempaa, että ymmärtää jonkin musiikillisen tapahtuman tai vaihteen merkityksen ja toimintaperiaatteen kappaleessa, sekä sen mihin kullakin vaihteella pyritään, kuin että osaisi nimetä kyseiselle vaihteelle kymmenen eri termiä. Keskusteluissani muun muassa El Niño y La Verdadin musiikillisen johtajan Wilfredo Naranjon kanssa kävi ilmi, että Kevin Mooren julkaisuissaan esittämät eri timba-vaihteet kuten *pedal/presión*, *masacóte/songo con efectos* ja *bomba* kuuluvat kaikki monien kuubalaisten muusikoiden mielestä yhteisen nimittäjän, tässä tapauksessa

*bomban*, alle. Naranjon mukaan näitä *bomban* sisällä tapahtuvia vaihteita kutsutaan eri yhtyeissä hyvinkin eri nimillä. Hän tunnisti esimerkiksi termit *pedal* tai *presión*, joita käytetään usein bombavaihteisiin sisäänmeno-osasta. Samoin termi *masacóte* oli hänelle tuttu, vaikka hän itse käyttää tästä vaihteesta orkesterilleen puhuessa nimitystä *vamos a picar*. Samasta vaihteesta legendaarinen Paulito FG vanha congansoittaja ja congaoppikirjan kirjoittaja Tomas Cruz käyttää taas nimitystä *songo con efectos*. Kuubalaiset timba-yhtyeet myös käyttävät timban vaihdelaatikkoa vapaasti ja yhdistelevät vaihteita toisiinsa ja päällekkäin. Tavanomaista onkin, että esimerkiksi *Mambo*-osan ja *marcha de mambo*-vaihteen päälle vaihdetaan yhtä aikaa esimerkiksi *pedal/presión*-vaihde tai *bomba*-vaihde jne.

Luvussa 4.2 tästä vaihdelaatikosta olen pyrkinyt erittelemään asioita ja rytmisektion toimintaperiaatteita yleisellä tasolla kunkin eri vaihteen kohdalla, jotta niiden tunnistaminen ja opetteleminen helpottuisivat. Seuraavaksi katsotaan käytännön musiikkiesimerkkejä siitä, mitä eri vaihteissa ja niihin mentäessä rytmisektion toiminnassa tapahtuu.

## 5.1 Timbavaihteet eri yhtyeillä

Kuubalaiset timbayhtyeet käyttävät kappaleissaan runsaasti erilaisia *bloque*ksi nimitettyjä ennalta sovittuja rytmisiä fraaseja. Suomalaiset muusikot kutsuvat näitä *bloque*ja ”rytmisiksi breikeiksi” englanninkielisestä *rhythmic break*-termistä johdettuna. Nämä *bloquet* ovat tärkeitä eri vaihteisiin tai osiin siirryttäessä normaalin improvisoidun fillauksen sijaan tai lisäksi. Joka orkesterilla onkin omat *bloquet* joita he käyttävät oman *sellonsa* mukaisesti. Timba-yhtyeen omalle soundille on olennaista monissa vaihteissa myös se miten niistä poistutaan. Tämä tapahtuu myös useimmiten *bloquen* kautta. Suurin osa timba-yhtyeistä onkin kehittänyt omat *bloquensa* vaihteeseen sisäänmenoon ja toiset erilaiset *bloquet* vaihteesta poistumiseen.

### 5.1.1 Pedal/Presión

Habana D´Primera-yhtyeen kappaleessa ”Plato De Segunda Mesa” <https://www.youtube.com/watch?v=4LR5zn4cJTQ> kohdassa 03:12 coro 2 osan ja *mar-cha arriba*-vaihteen ollessa käynnissä rytmisektio soittaa *bloquen* (ks. kuva 5) ja siirtyy neljä tahtia kestävään *pedal/presion*-vaihteeseen. Tässä kohtaa basso jättää *bloquen* jälkeen pedaaliäänensä soimaan, congan soittaja Guillermo Del Toro siirtyy soittamaan *bota*-kuvioa ja Keisel Jimenez bongokellossa soittaa minimalistisia kuvioita. Timbale-sin- ja rumpujen soittaja Rodney Barreto siirtyy kellocascarasta soittamaan 2-3 rumba-clavea jamblockiin, sekä clavea vasten synkopoituja filli-iskuja bassorumpuun, virveliin, tomeihin ja isompaan timbalesrumpuun. Vaihteen lopuksi lyömäsoittimet soittavat toisen *bloquen*, jolla siirrytään *bomba*-vaihteeseen (ks. kuva 6). Kuoro jatkaa koko ajan coro 2 kuoron laulamista ja pianisti soittaa riffi-montunoa pienillä lisämausteilla intensiteetin kohottamiseksi.

"Plato De Segunda Mesa", Bloque ennen pedal / presión-vaihdetta

Clave

Perc. Section

Bass

Chords: Eb Cm7 F Dm7 Eb Cm7 F Dm7

Kuva 5. ”Plato De Segunda Mesa”, bloque ennen *pedal/presión*-vaihdetta.

"Plato De Segunda Mesa", Pedal / presión + bloque ---> bomba

Kuva 6. "Plato De Segunda Mesa", pedal/presión-vaihde, sekä bloque ennen bomba-vaihdetta.

El Niño y La Verdad-yhtyeen esikoislevyn kappale nimeltä "La Mata" (Kuva 7) <https://www.youtube.com/watch?v=xye7uOVPrek> hyödyntää runsaasti eri musiikkityyliin fuusiota timba-idioimissa. Tämä Pello el Afrokánin 60-luvulla kehittämään *mozambique*-rytmiin perustuva kappale on timbavaihteiden käytön lisäksi oiva esimerkki myös pop-maailman ja folklore-elementtien eri tyylien sulatusuunista. Kappaleen puolenvälin tienoilla on rap-osa, jota seuraa uuden kuoron esittely rumba columbia-rytmin viitteillä siivitettyinä. Kaikki tämä tapahtuu kuitenkin koko ajan yhtyeelle ominaisten timba-komppien säestämänä. Kohdassa 3:37 coro 2 osan ja marcha arriba vaihteen ollessa käynnissä rytmisektio soittaa *bloquen*, jolla siirrytään *pedal/presión*-vaihteeseen (ks. kuva 7).

"La Mata", Bloque ennen pedal / presión-vaihdetta

Kuva 7. "La Mata", bloque ennen pedal/presión-vaihdetta.



käynnissä rytmisektio soittaa *bloquen*, jolla siirrytään hetkellisesti 8 tahdin ajaksi *pedal/presión*-vaihteeseen. Basso lopettaa jälleen kerran tumbaon soittamisen, kuten tälle vaihteelle tyypillistä on, ja soittaa *bloquejen* lisäksi ainostaan joitain pedaaliääniä. Conga soittaa omaa versiota *bota*-rytmistä ja *bloque*-iskuja *marchan* sijaan. Timbale-ro/rumpali lopettaa *marcha arriban* soittamisen timbales-kelloon, soittaa 3-2 rumba clavea ja vain *bloquejen* rytmisiä iskuja. Bongokello soittaa pelkästään *bloque* iskut ja muutamia harvennettuja jakoja väliin, mutta ei varsinaista kellokomppia. Pianisti vaihtaa montunokuvionsa intensiivisemmäksi riffiksi ja kuoro jatkaa kuoron laulamista. Gui-ron soittaja jatkaa myös normaalia guirokomppia, mutta intensiivisemmällä otteella. Vaihteen lopussa rytmisektio soittaa kuoron mukaan suunnitellun *bloquen* jolla siirrytään takaisin *marcha arriba*-vaihteeseen. (ks. kuva 9)

"Sin Etiqueta", bloque + pedal / presión + bloque

The image displays three systems of musical notation for the piece "Sin Etiqueta". Each system consists of three staves: Clave, Percussion Section, and Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided for several measures: Dbm<sup>6</sup>/B<sup>b</sup>, Eb<sup>7</sup>, Abm<sup>7</sup>, Gbm<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, and Bbm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>). The score illustrates the rhythmic and harmonic structure of the piece, specifically focusing on the transition between different rhythmic patterns and the use of specific chords.

Kuva 9. "Sin Etiqueta", bloque + *pedal/presión*-vaihte, sekä *bloque marcha arriba*-vaihteeseen.

Elito Revé y su Charangon käyttää yhtyeessään *pedal/presión*-vaihteen lisäksi hyvin energistä muotoa *masacóte* varsinaisen *bomba*-vaihteen sijaan. Näin arvioi eri kirjoituksissaan ja artikkeleissaan aiheesta Moore. Tämä pitää varmasti paikkansa siltä osin mikäli verrataan Paulo FG:n tai Issac Delgadon varsinaista *bomba*-vaihdetta Elito Revén vaihteisiin. Tosin kysyttyäni Elito Revén muusikoilta asiasta, sain vastaukseksi heidän ajattelevan näihin vaihteisiin menoa *bombana* kokonaisuudessaan ja *pedal* tai *masacóte* ovat heidän *bombansa* sisällä tapahtuvia vaihteita. Jälleen kerran kuubalaisen ja afrikkalaisperäiseen tyyliin ei ole niinkään kyse eksaktista nimityksestä, kuin enemmänkin kuulijalle tai tanssijalle tulevasta tunteesta jonkin tietyn vaihteen kohdalla. Loppupelissä kuubalaisten mukaan se tunne määrittää kuulijalle missä vaihteessa hän milloinkin kokee olevansa. Joka tapauksessa yhteisenä nimittäjänä pedaali-vaihte ja sitä seuraavat *masacóte* tai *bomba* saavat kuulijalle voimakkaan saapumisen tunteen energian noustessa kattoon.

Kappaleessaan "Agua Pa' Yemaya" <https://www.youtube.com/watch?v=ROH1qfLdAh0> (kuva 10) kohdassa 3:31 coro 3 osassa marcha arriba-vaihteen ollessa käynnissä yhtyeen rytmisektio soittaa oman *sello-bloquensa* ja siirtyy 8 tahtia kestävään *pedal/presión*-vaihteeseen (ks. kuva 10).

*"Agua Pa' Yemaya", bloque ennen pedal / presión-vaihdetta*

The musical score is written for three staves: Clave, Perc. Section, and Bass. The Clave staff shows a sequence of notes and rests. The Perc. Section staff shows a sequence of notes and rests, with a 'Fill' indicated. The Bass staff shows a sequence of notes and rests, with chords Em and D marked. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Kuva 10. "Agua Pa' Yemaya", bloque ennen *pedal/presión*-vaihdetta.

Basso lopettaa tutusti jälleen tumbaon soittamisen ja jää bloquen jälkeen soittamaan pedaaliääntä. Timbalero/rumpali Andy Fornet lopettaa bloquen jälkeen kellomarchansa soittamisen, alkaa soittamaan 2-3 rumba clavea jamblockiin, sekä runsasta tomtom-, timbales- ja bassorumpufillailua sovittujen yhteisiskujen ja claven väliin. Congansoittaja



Arian Chacón lopettaa changüi-vaikutteisen *marchansa* soittamisen *bloquen* jälkeen ja siirtyy soittamaan pelkkiä iskuja sekä riisuttuja osia *bota*-kuvioista. Bongokello siirtyy *bloquesta* soittamaan toisenlaista kellokuviota normaalin *marchan campaneon* sijaan. Guiro, kuoro ja piano jatkavat *marcha*-osuuksiaan, mutta intensiivisemmin. Revén yhtye kuitenkin sekoittaa tässä kohtaa myös *mambo*-vaihteen pasuunariffien kera rytmisektion *pedal*-vaihteen päälle, jolloin saadaan aikaan lisää kerrostumia energian nousua tehostamaan. Vaihdetta voisi kutsua nimellä *pedal/presión con mambo*. 8 tahdin kuluttua rytmisektio soittaa taas toisen *bloquen*, muuttavat kuvioitaan ja siirtyvät *masacóte*-vaihteeseen (ks. kuva 11).

*"Agua Pa' Yemaya", pedal / presión*

Kuva 11. *"Agua Pa' Yemaya", pedal/presión-vaihde.*

Lazarito Valdesin johtama Bamboleo-yhtye käyttää kappaleissaan runsaasti *bombaa* ja muita timba-vaihteita. Heidän kappaleessaan *"Ya No Hace Falta"* (kuva 12) saman nimiseltä vuonna 1999 julkaistulta albumilta kohdassa 3:23 *marcha de mambo*-vaihteen ja mambo-osan ollessa käynnissä rytmisektio soittaa Bamboleolle tyypillisen *bloquen*, jolla rytmisektio vaihtaa *pedal/presión*-vaihteeseen ja kuoro vaihtaa samalla coro 2 osaan [https://www.youtube.com/watch?v=MazC\\_qWsGQs](https://www.youtube.com/watch?v=MazC_qWsGQs) . Kahdeksan tahtia

kestävässä *pedal*-vaihteessa basso lopettaa jälleen tuttua kuviona *tumba*on soittamisen *bloquen* jälkeen ja soittaa pelkästään pedaaliääniä sekä rytmisiä iskuja. Conga-soittaja lopettaa myös *marchan* soittamisen ja soittaa pelkkiä iskuja. Timbalero/rumpali lopettaa kellokompin soittamisen ja soittaa 3-2 rumba clavea jamblockiin, sekä iskut ja *bloquet* orkestroituina rumpusetiin ja symbaaleihin. Bongokello soittaa pelkästään *bloquen* ja iskut. Poiketen toisista *pedal*-esimerkeistä guiron soittaja pitää myös tässä tapauksessa taukoa *marchasta* ja soittaa pelkkiä iskuja. Ainoa komppia ylläpitävä instrumentti on piano montunokuvioineen ja kuoro laulufraaseineen. *Pedal*-vaihteen lopuksi rytmisektio soittaa basistin kanssa toisen Bamboleo-tyylisen *bloquen* siirtyäkseen *bomba*-vaihteeseen (ks. kuva 12). Huomionarvoista, ja nimenomaan tälle yhtyeelle tyypillistä on, että *bomba*-vaihteen jälkeen, kun puhallinsektio aloittaa mambo-osan soittamisen, rytmisektio ei menekään *marcha de mambo*-vaihteeseen - kuten usein tyypillistä on -, vaan sen sijaan vaihtavatkin takaisin *pedal/presión*-vaihteeseen ja sen jälkeen uudestaan *bomba*-vaihteeseen ja vasta tämän jälkeen *marcha de mambo*-vaihteeseen.

*"Ya No Hace Falta"*, bloque + presión / pedal

The musical score is presented in two systems, each containing four measures. The top staff is labeled 'Clave' and shows a sequence of notes and rests. The middle staff is labeled 'Perc. Section' and shows various rhythmic patterns, including triplets and accents. The bottom staff is labeled 'Bass' and shows a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system shows the initial rhythmic patterns, and the second system shows the transition and continuation of these patterns.

Kuva 12. *"Ya No Hace Falta"*, bloque ja *pedal/presión*-vaihte.

Pedrito Martinez Group on erittäin mielenkiintoinen kuubalainen yhtye monessakin mielessä, eikä vähiten virtuoosisten jäsentensä vuoksi, mutta tämän työn kannalta hyvin mielenkiintoinen seikka on, että he pystyvät neljän muusikon yhtyeellä toteuttamaan käytännössä kaikki ison 14 henkisen timbayhtyeen vaihteet, ja tietenkin omalla tyyllään eli *sellolla* varustettuna.

Heidän ensimmäiseltä levyltään ”Memorias” –niminen kappale (kuva 13), ja kyseisen kappaleen live-tallenne Pasic 2012-tapahtumasta on seuraavassa tarkasteltavana *pedal/presión*-vaihteen osalta <https://www.youtube.com/watch?v=Vf28FvyLwwI>. Tallenteen kohdassa 4:12 *marcha arriba*-vaihteen ollessa käynnissä yhtyeen rytmisektio soittaa oman versionsa *bloque*sta, jolla siirrytään *pedal/presión*-vaihteeseen (ks. kuva 13).

"Memorias", bloque ennen pedal / presión-vaihdetta

The image shows a musical score for three parts: Clave, Percussion Section, and Bass. The Clave part is a simple rhythmic pattern. The Percussion Section and Bass parts feature more complex rhythms with accents and slurs. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Clave part is a simple rhythmic pattern. The Percussion Section and Bass parts feature more complex rhythms with accents and slurs.

Kuva 13. ”Memorias”, bloque ennen *pedal/presión*-vaihdetta.

Basson *tumbao* loppuu ja basisti soittaa *bloquen* jälkeen pedaaliääntä. Congansoittaja ja bongokellonsoittaja lopettavat myös molemmat normaalin *marchansa* soittamisen ja siirtyvät *batá*-toque-vaikutteiseen rumbakuviioon. Samalla pianisti lyö päälle piano *tumbao*-vaihteen ja alkaa esitellä kappaleeseen kehittelemäänsä omaperäistä riffimontu-noa. Tämä vaihde kestää 16 tahtia, jonka lopuksi rytmisektio soittaa tutusti taas toisenlaisen ulosmeno-*bloquen*, ja yhtye siirtyy coro-osaan kuoron acappella osuudella (ks. kuva 14).

*"Memorias", pedal / presión / piano tumbao-vaihde*

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Clave, Percussion Section (Perc.Section), and Bass. The Clave staff uses a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Percussion Section staff uses a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Bass staff uses a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings like accents (>) and slurs. A specific instrument, the Conga, is indicated in the first system. The score concludes with a double bar line in the fourth system.

Clave

Perc.Section

Bass

Conga

Kuva 14. *"Memorias", pedal/presión/piano tumbao-vaihde.*

### 5.1.2 Bomba – Masacóte/Songo Con Efectos

Kuten luvun 4.2 luonnehdinnoissa vaihdejärjestelmän eri vaihteista todettiin, *bomba*- ja *masacóte*-vaihteissa timbayhtyeiden rytmisektion energiataso on yleensä korkeimmillaan. Hyvin usein *bombaa* tai *masacótea* edeltää *pedal/presión*-vaihde, jolloin kuulija tai tanssija on valmiiksi voimakkaassa saapumisen tunteen tilassa. *Bomballa* tai *masacóte*lla timba-yhtye heittää vielä lisää löylyä pesään voimakkaan rytmisen ”pommituksen” muodossa tarkoituksena saada tanssija transsimaiseen tilaan *tembleque*- tai *despelote*-tanssin muodossa, jolloin parhaimmillaan afrikkalaisten rituaalitanssien tapaan tahdottomat liikkeet ottavat vallan tanssijasta (ks. luku 4.2). Jokainen rytmisektion jäsen yrittää löytää tavan lisätä maksimaalisen määrän intensiteettiä ja energiaa omiin osuuksiinsa. Rumpusetin tapauksessa bassorumpu, virveli ja tomit nousevat päärooliin voimakkaassa rytmisessä tykytyksessä. Yhtyeen kokoonpanosta riippuen mahdollinen bongonsoittaja soittaa intensiivistä kellokuviota. Pianistin rooli *bomba*-vaihteessa ainoana harmoniaa ylläpitävänä soittimena on soittaa intensiivisintä riffimuuntelua sisältävää pianomontunoa aggressiivisen rytmisen pommituksen alle.

Esimerkiksi Habana D’Primera-yhtyeen edellisessä luvussa esitellyn kappaleen ”Plato De Segunda Mesa” (kuva 6) <https://www.youtube.com/watch?v=4LR5zn4cJTQ> kohdassa 03:19 *pedal/presión*-vaihteen ollessa käynnissä rytmisektio soittaa kuvan 6 nuottiesimerkin lopussa olevan *bloquen* siirtyäkseen *bomba*-vaihteeseen. Basisti lyö rytmisiä pommi-iskuja ja liukuja basson kaulan varteen kielten päälle ja ”pommittaa” kirjaimellisesti tanssijoiden lantioita voimakkailla runsaan äänenpaineen sisältävillä bassotaajuuksien iskuilla. Bongokellonsoittaja, congansoittaja ja timbalero/rumpali yrittävät yhteistyössä tiivistää energian omiin komppiosuuksiinsa ja iskuihin pianistin intensiivisen ja synkopoidusti kääntyilevän riffityyllisen montunon siivittämänä. Kahdeksan tahtia kestävä *bomba*-vaihteen lopuksi Habana D’Primeran rytmisektio soittaa timba-yhtyeille tyypilliseen tyyliin jännitteen purkamiseksi *bloquen* kohdassa 3:29 siirtyäkseen *marcha de mambo*-vaihteeseen.

Kuubalaiset timba-yhtyeet pyrkivät jatkuvasti kehittämään jotain omaleimaista kappaleidensa sovituksiin. Tämä näkyy hyvin esimerkiksi tahtiviivojen yli menevien *bloquejen* ja erilaisten yllätyksellisten lisä*bloquejen* muodossa varsinaisen *coro*- tai *mambo*-osan jo ollessa käynnissä. Näin tapahtuu tämänkin kappaleen *bomban* kohdassa 3:29 olevassa *bloquessa*. *Bloque* alkaa kahdeksannessa tahdissa, mutta purkuisku ei tulekaan

alkavan *mambo*-osan ykköselle, vaan rytmisektio soittaa taitteen yli, pitää paussin kakkosiskulla ja purkuisku siirtyy vasta toisen tahdin ykköselle, jolloin varsinainen rytmisektion komppi taas alkaa, vaikka *mambo*-osan puhallinriffi on alkanut jo ensimmäisessä tahdissa.

Pedrito Martinez Groupin ”Memorias”-kappaleessa kohdassa 3:40 montuno-osan ja *marcha arriba*-vaihteen ollessa käynnissä rytmisektio soittaa juuri tällaisen ”yllätys-*bloquen*” kasvattaakseen jännitettä ja saadakseen taas montunon lähtemään lentoon kahden tahdin päästä <https://www.youtube.com/watch?v=Vf28FvyLwwI>. Tallenteen kohdassa 6:50 montuno-osan ja *marcha arriba*-vaihteen ollessa käynnissä yhtye siirtyy suoraan *bomba*-vaihteeseen. Tässä oiva esimerkki siitä, että mikä vaan vaihde voi periaatteessa tulla minkä tahansa vaihteen jälkeen, eikä *bomba*an siirrytä aina *pedal/presión*-vaihteen kautta, vaikka se yleistä onkin. Huomaa pianistin ja congansoittajan nouseminen tuolilta seisomaan *bomban* alkaessa ja tembleque-tanssiliikkeiden tekeminen samanaikaisesti soittamisen kanssa. Congansoittaja, pianisti ja bongokelonsoittaja virittävät rytmisen tulituksensa energian äärimmilleen. Basisti soittaa rytmisiä ”pommeja” ja liukuja, sekä tässä tapauksessa myös jotain harmonisia fillaussäveliä sekaan. 16 tahtia kestävä *bomba*-vaihde loppuu *bloqueen*, jonka jälkeen yhtye siirtyy *a cappella*-osaan.

El Niño y La Verdad-yhtyeen ”La Mata”-kappaleen kuvassa 8 esitetyssä *pedal/presión*-vaihteen lopussa yhtyeen rytmisektio soittaa myös toisen hienon esimerkin rakenteellisten tahtiviivojen yli menevästä *bloquesta*, jolla he siirtyvät *bomba/masacóte*-vaihteeseen. Kohdassa 3:45 <https://www.youtube.com/watch?v=xye7uOVPrek> alkavassa kahdeksan tahdin *bomba*-vaihteessa basisti Roberto ”Chino” Vasquez soittaa jälleen *bomba*-vaihteelle tyypillisiä liukuja ja pommeja energisten perkussio-osuuksien päälle, mutta mukaan hän soittaa myös joitain harmonisia sävelkuluja ja pedaaliääniä. Huomattavaa on myös tahtiviivojen yli menevä *bombasta* poistumis-*bloque*, joka jatkuu yllätyksellisesti vielä seuraavan osan tai vaihteen neljännessä tahdissa. Lisäksi tämän *bomba*-vaihteen päällä on yhtäaikaan puhallinsektion *mambo* koko ajan käynnissä kuoro-osuuksien lisäksi.

Paulo FG:n kappaleessa ”Sin Etiqueta” kohdassa 4:09 yhtyeen rytmisektio siirtyy lyömäsoittajien puhallinriffin loppujaoista johdetun *bloquen* jälkeen *songo con efectos*-vaihteeseen <https://www.youtube.com/watch?v=v4OwxXix1RQ>. Kuten edellä olevissa esimerkeissä tutuksi on tullut, basso lopettaa jälleen kerran kappaleen normaalin tum-

baon soittamisen, ja soittaa tällä kertaa sovitettuja harmonisia pedaaliääniä tietyin lyömäsoitinten fraaseihin sopivin rytmijain. Pianisti esittelee uuden riffityylisen montunon ja congansoittaja, timbalero/rumpali sekä bongokellonsoittaja soittavat tavanomaisesta *marchastaan* poikkeavaa tätä kappaletta varten kehiteltyä luovaa rytmistä yhteiskudosta unisono-iskuineen basson kanssa. Kaiken päällä on kuorolaulajien rap-tyylinen puhuttu kuoro-osuus. Tätä vaihdetta kestää 16 tahtia, jonka jälkeen kohdassa 4:29 koko rytmisektio siirtyy *bomba*-vaihteeseen. *Bomba*-vaihteessa rumpusetti nousee päärooliin tom-tomien, virvelin ja bassorummun synkopoidussa tulituksessa. Basso soittaa bombasta tuttuja pommeja ja liukuja. Pianisti jatkaa edellisessä vaihteessa kehittelemäänsä riffi-montunoa, mutta energisin lisämaustein maustettuna. Congansoittaja ja bongokello soittavat intensiivisiä *bomba*-osan rumpujakoihin suunniteltuja kuvioita. Kaiken päälle sekoitetaan vielä puhallinsektion *mambo*. *Bomba*-vaihdetta kestää 16 tahtia. Vaihteen lopussa rytmisektio soittaa jälleen uuden *bloquen*, jolla siirrytään takaisin *marcha de mambo*-vaihteeseen puhaltimien *mambo*-osan jatkuessa.

Kappaleessaan "Agua Pa'Yemaya" <https://www.youtube.com/watch?v=ROH1qfLdAh0> Elito Revé y su Charangon siirtyivät *sello bloquensa* kautta kohdassa 3:31 8 tahtia kestäväan *pedal/presión*-vaihteeseen (ks. kuvat 10 ja 11). Kohdassa 3:42 rytmisektio siirtyy kuvan 11 mukaisella bloquella *masacóte*-vaihteeseen. Lyömäsoitinsektion timbalero/rumpali, congansoittaja, bongokellonsoittaja ja guiron soittaja tiivistävät *masacóte*-vaihdetta varten kehittelemäänsä rytmistä yhteiskudostaan, joka perustuu varhaisen *son*-musiikin muodon *changüin* (ks luku 3.1) rytmiikan tärkeisiin iskuihin. Basisti toistaa oktaavipedaalissa lyömäsoitinten rytmikudokseen sopivaa rytmiä, eikä soita vielä *tumbao*-komppia. Pianisti jatkaa kehittelemäänsä riffi-tyylistä montunoa mahdollisimman intensiivisesti ja puhallinsektio soittaa tukevasti *mambo*-osaa kaiken tämän päälle. Tämän yhtyeen keikkoja seurattuani, olen huomannut tanssijoiden ja yleisön villiintyneen reaktion tembleque-tanssin muodossa, kun yhtye käyttää *masacóte*-vaihdetta. 8 tahdin päästä rytmisektio soittaa kuoron rytmistä johdetun *bloquen* ja siirtyy normaaliin *marcha arriba*-vaihteeseen. Vaihteen vaihdoksen jälkeen kuitenkin lyömäsoitinsektio soittaa *marcha arriban* kahdelle ensimmäiselle tahdille vielä uuden tahtiviivojen yli menevän *bloquen* venyttääkseen rytmisen jännitteen äärimmilleen ennen varsinaiseen *marchaan* siirtymistään, vaikka muu yhtye on jo alkanut soittaa ja laulaa *marcha arriban* osuuksiaan.

NG La Banda kappaleessaan "La Bruja" käyttää *bomba*-vaihdetta suoraan ilman edeltävää *pedal/presión*-vaihdetta, tai edes varsinaista *bloquea* vaihteeseen siirtymiseen.

Yhtyeen silloinen rumpali/timbalero Calixto Oviedo soittaa taitteeseen pelkästään timbales-fillin ja kohdassa 4:23 yhtyeen rytmisektio siirtyy *marcha arriba*-vaihteesta *bomba*-vaihteeseen <https://www.youtube.com/watch?v=ditQMDiW8gw> . Tässä timban alkuaikojen 12 tahtia kestävässä versiossa *bomba*-vaihteesta basisti lopettaa tumbaon soittamisen jo tutuksi tulleet tyyliin ja alkaa soittaa ”pommeja” ja liukuja bassolla. Rumpali/timbalero soittaa tässä tapauksessa runsaasti toimeihin ja symbaaleihin vapaamuotoista fillailua ja koettaa nostaa energiatason mahdollisimman korkealle congansoittajan ja bongokellonsoittajan komppien kanssa. Mielenkiintoisena poikkeuksena muista esimerkeistä NG La Bandan tapauksessa pianisti lopettaa soittamisen *bomba*-vaihteessa tässä kappaleessa kokonaan. Kosketinsoittaja vaihtaa jonkun perkusiosoundin kosketinsoittimestaan ja yhtyy lyömäsoitinsektion rytmiseen ”pommitukseen”. 12 tahdin jakson lopuksi rytmisektio soittaa *bloquen* siirtyäkseen *marcha de mambo*-vaihteeseen ja trumpettisooloon. Rumpali/timbalero soittaa tässä tapauksessa vielä *bloquen* jälkeen neljän ensimmäisen tahdin ajan tahtiviivojen yli menevää filliä, jonka rytmisen jännitteen purku tapahtuu vasta *marcha de mambo*-vaihteen viidennen tahdin ensimmäisellä iskulla.

### 5.1.3 Piano Tumbao-vaihde ja Muela

Tässä analyysiosion luvussa tarkastellaan vielä muutaman esimerkin verran *piano tumbao*-vaihdetta, sekä *muela*-vaihdetta. *Piano tumbao*-vaihteen käyttö jakaa timba-yhtyeitä melkoisesti. Useat suositut yhtyeet eivät käytä kyseistä vaihdetta juuri ollenkaan, tai vain joissain harvoissa kappaleissa, kun taas esimerkiksi Issac Delgado käyttää *piano tumbao*-vaihdetta oikeastaan kaikkien hittikappaleidensa kertosäkeiden alussa. Myös NG La Banda käyttää runsaasti *piano tumbao*-vaihdetta. Lieneekö asiayhteyttä siinä, että Issac Delgado ja suuri osa hänen yhtyeensä soittajista ovat olleet NG La Bandan jäseniä? *Muela*-vaihdetta sen sijaan käyttävät niin kaikki timba-yhtyeet kuin salsa-yhtyeetkin jatkuvasti keikoillaan.

Seuraavassa esimerkissä NG La Bandan ”La Bruja”-kappaleessa kohdassa 3:47 pitkän *mambo*-osan, ja sitä seuraavan yhtyeen unisono-paikan jälkeen alkaa *piano tumbao*-vaihte <https://www.youtube.com/watch?v=ditQMDiW8gw> , jossa kuoro ja solisti esittelevät samalla uuden kertosäkeen. Vaihteen alkaessa yhtyeen basisti ja congansoittaja lopettavat kokonaan soittamisen. Rumpali/timbalero soittaa hi-hat-pulssia vasten synkopoituja bassorumpu- ja virvelijakoja. Bongokellonsoittaja soittaa myös minimoituja clavia myötäileviä osuuksia ja päähuomio on pianistin tätä osaa varten rakentamassa



riffimäisessä *sello*-montunokuviossa. Vaihteen lopuksi rytmisektio soittaa *bloquen*, jolla siirrytään *marcha arriba*-vaihteeseen.

Issac Delgadon kappale "No Me Mires A Los Ojos" alkaa suoraan *piano tumbao*-vaihteella ja kappaleen kertosäkeellä <https://www.youtube.com/watch?v=b9nmJqI7iSw>. Monille timba-yhtyeille, kuten vaikkapa Issac Delgadolle ja La Charanga Habaneralle, on tyypillistä aloittaa kappaleensa kertosäkeen esittelyllä, jolloin varsinaisen kertosäkeen alkaessa yleisö osaa jo laulaa sitä mukana. Tässä esimerkissä Issac Delgadon kappaleesta "No Me Mires A Los Ojos" pianisti Iván "Melón" Lewis soittaa yhden mielenkiintoisimmista tavaramerkki-riffi-montunoistaan. Pianoriffin merkitys tälle kappaleelle on yhtä suuri kuin Richie Blackmoren kitarariffin merkitys Deep Purplen "Smoke On The Water"-kappaleelle. Molemmat tunnistetaan heti riffin perusteella - ja mikä ehkä vieläkin merkillepantavampaa - molemmat tunnetaan nimenomaan enemmän riffin, kuin laulajan kertosäkeen perusteella. Delgadon kappaleen alkaessa pianisti aloittaa riffsinsä yksinään. Seuraavaksi mukaan yhtyy timbaleron jamblockiin soittamana 2-3 clave ja tätä seuraa kuoron laulama kertosäe. Kohdassa 0:19 rytmisektio soittaa *bloquen* ja *marcha arriba*-vaihte lähtee käyntiin kertosäkeen alle. Kohdassa 3:30 puhallinsektion *mambo*-osan päätteeksi yhtye siirtyy jälleen *piano tumbao*-vaihteeseen, kun varsinainen kertosäe on alkamassa. Pianisti soittaa jälleen tutun riffi-montunonsa pelkän claven säestämänä, kuoro esittelee kertosäkeen ja rytmisektio siirtyy *bloquen* kautta *marcha arriba*-vaihteeseen.

*Muela*-vaihteesta seuraavassa esimerkki NG La Bandan "La Bruja"-kappaleesta <https://www.youtube.com/watch?v=ditQMDiW8gw>: Kohdassa 5:23 trumpettisoolon ja puhallinsektion *mambo*-osan lopussa rumpali/timbaleron soittaa fillin merkiksi siirtymisestä *muela*-vaihteeseen. Yhtyeen volyyymitaso laskee reilusti ja yhtyeen johtaja Jose Luis "El toso" Cortés alkaa puhua yleisölle. Pianisti lopettaa montunon soittamisen kokonaan ja soittaa vain muutamia sointuja harmonian ylläpitämiseksi. Muu rytmisektio soittaa riisuttuja komppiosuuksia hiljaisella volyyymilla ja "El Tosco" sekä kuoro esittelevät yleisölle uuden kertosäkeen. Kohdassa 5:45 rytmisektio siirtyy uuden kertosäkeen päälle *muela*-vaihteesta *bomba*-vaihteeseen.

Toinen esimerkki *muela*-vaihteen käytöstä löytyy Elito Revén kappaleesta "El Teléfono" <https://www.youtube.com/watch?v=ymYTUgAZCM4>. Tässä esimerkissä yhtye käyttää *muela*-vaihdetta yleisön joukosta poimimiensa henkilöiden tanssikilpailun järjestämiseen. Tallenne on erinomainen sikäli, että pystymme seuraamaan tarkoin lyömäsoitin-

sektion toimintaa ja vaihteiden käyttöä tanssikilpailun aikana. Kohdassa 0:11 rytmisektio soittaa *bloquen*, jolla siirrytään *muela*-vaihteeseen. Koko rytmisektio hiljentää volyymia ja minimoi soittamiaan osuuksia. Yhtyeen laulusolisti alkaa puhua yleisölle, ja etsii vapaaehtoisia spontaania tanssikilpailua varten. Kun sopivat kilpailijat ovat löytyneet, laulusolisti esittelee kuorofraasin ja laulaa improvisoidun soolo-osuuden sen perään. Kohdassa 1:01 rytmisektio soittaa jälleen *bloquen*, jolloin siirrytään kertosäkeen *marcha arriba*-vaihteeseen. Tätä jatkuu kunnes kohdassa 1:27 rytmisektio soittaa *bloquen* ja siirtyy *pedal/presión*-vaihteeseen sekä edelleen siitä *masacóte*-vaihteeseen. Tässä kohdassa tanssikilpailijat näyttävät *tembleque*-taitonsa. *Masacóte*sta rytmisektio siirtyy *bloquen* kautta *marcha arriba*-vaihteeseen ja jälleen uuden *bloquen* kautta takaisin *muela*-vaihteeseen. Tämä sama sykli toistuu jokaisen tanssikilpailijan kohdalla, kunnes kaikki ovat esiintyneet ja voidaan julistaa voittaja yleisön huutoäänestyksellä.

#### 5.1.4 ”Plato De Segunda Mesa”-vaihderakenne.

Lukujen 5.1.1 - 5.1.3 esimerkeissä todettiin kuinka eri lailla eri yhtyeet käyttävät vaihde-  
laatikon vaihteita, mutta löydettiin myös tiettyjä luvussa 4.2 eriteltyjä yhteispiirteitä vaihteiden kohdalla, joiden perusteella kunkin vaihteen tunnistamista ja opettelua on helpompi lähestyä.

Lopuksi vielä tähän lukuun kirjoitin Habana D’Primeran ”Plato De Segunda Mesa”-kappaleen koko rakenteen vaihteiden kannalta ja soitettujen tahtimäärien mukaan:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4LR5zn4cJTQ>.

##### **Intro**

<i>Marcha de mambo</i> -vaihde	8 tahtia
<i>Marcha abajo</i> -vaihde	8 tahtia

##### **Cuerpo (A-osa)**

Rubato	4 tahtia
<i>Marcha abajo</i> -vaihde	14 tahtia

##### **Cuerpo 2 (A2-osa)**

<i>Marcha abajo</i> -vaihde	14 tahtia
-----------------------------	-----------

##### **Mambo-välike**

Hiljainen <i>marcha de mambo</i> -vaihde	8 tahtia
--	----------

**Puente (B1-osa)**

<i>Marcha abajo-vaihde</i> charanga komppi	8 tahtia
<i>Marcha abajo-vaihde</i>	8 tahtia

**Puente 2 (B2-osa)**

<i>Marcha abajo-vaihde</i> + timbaleskello	16tahtia
--	----------

**Montuno 1/ Coro 1**

<i>Piano tumbao-vaihde</i>	8 tahtia
<i>Marcha arriba-vaihde</i>	32 tahtia

**Mambo 1**

<i>Marcha de mambo-vaihde</i>	16 tahtia
-------------------------------	-----------

**Montuno 2/ Coro 2**

<i>Marcha arriba-vaihde</i>	8 tahtia
<i>Marcha arriba-vaihde</i> + <i>bloque</i>	4 tahtia
<i>Pedal/presión-vaihde</i>	4 tahtia
<i>Bomba-vaihde</i>	8 tahtia

**Mambo 2**

<i>Marcha de mambo-vaihde</i>	24 tahtia
-------------------------------	-----------

**Montuno 3/ Coro 3**

<i>Marcha arriba-vaihde</i> + <i>bloque</i>	4 tahtia
<i>Pedal/presión-vaihde</i>	4 tahtia
<i>Bomba-vaihde</i>	8 tahtia

**Mambo 3**

<i>Marcha de mambo-vaihde</i>	16 tahtia
<i>Bomba con mambo-vaihteet</i> päällekin	8 tahtia
<i>Marcha de mambo-vaihde</i>	16 tahtia

Tämän kappaleen konserttitilanteessa timba-vaihteiden kestot saattavat olla pidempiä, ja ne voivat tulla improvisoidusti eri paikkoihin ja eri järjestyksissä illan tunnelmasta riippuen. Lisäksi laulajilla on tapana keksiä improvisoidusti uusia kuoroja, joiden väleissä hyödynnetään *muela*-vaihdetta ja joiden sisällä rytmisektio vaihtaa timba-vaihteita musiikillisen johtajan käsimerkkien mukaan.

## 6 POHDINTA

Tässä opinnäytetyössä määriteltiin ja analysoitiin afro-kuubalaiselle timba-musiikille ominaisia erityispiirteitä ja selvitettiin kuinka ne ilmenevät erilaisissa musiikillisissa tilanteissa. Timba-musiikin erityispiirteitä tarkasteltiin ennen kaikkea rytmisektion näkökulmasta. Työssä etsittiin myös universaaleja ilmiöitä timbakulttuurin eri yhtyeiden musiikillisten toimintatapojen vertailevan analyysin kautta. Aihetta lähestyttiin afrikkalaisen ja afro-kuubalaisen kulttuurin kuvauksen kautta ja syvennettiin musiikillisilla esimerkeillä.

Työni keskeisinä tavoitteina oli jäsentää timba-musiikin toimintaperiaatteita, musiikillisia ilmiöitä ja erityispiirteitä, sekä määritellä timban rytmisektion musiikillinen vaihdelaatikko, jotta suomalaiset muusikot voisivat opiskella ja ymmärtää timba-musiikin toimintaa. Rajasin musiikillisen materiaalin analyysiä muutamiiin keskeisiin yhtyeisiin ja rytmisektion keskeisiin instrumentteihin opintokokonaisuuden asettamien rajojen ja ajankäytön puitteissa.

Tutkimuksen haasteena oli kirjallisten tutkimusdokumenttien suhteellisen vähyyden lisäksi toisaalta myös äärimmäisen laaja musiikillisen materiaalin variantti. Tämä musiikillisten toimintatapojen laaja kirjo eri yhtyeiden välillä asetti haasteita timba-musiikin universaalien ilmiöiden tunnistamiselle sekä vaihdejärjestelmän toimintaperiaatteiden määrittämiselle. Tarkoituksena oli tunnistaa sellaiset piirteet, joita rytmisektion soittajat voivat käyttää hyväkseen kaikessa timba-musiikin opiskelussa ja esteettisessä toteutamisessa.

Toisaalta tutkimuksessa oli tavoitteena myös selvittää kulttuurihistoriallista perimää ja kartoittaa niitä aineksia, joista timban rytmilliset osat ovat syntyneet. Kartoitettiin musiikillisten osatekijöiden lähteitä ja vaikutuksia, sekä vahvaa yhteyttä afrikkalaisperäiseen kulttuuriin ja tanssiin. Afro-kuubalainen kulttuuri sinänsä on hyvin samankaltaista afrikkalaisen kulttuurin kanssa ja sikäli olikin hyvin helppoa löytää sen osalta suoria kulttuurisia yhteyksiä sekä toimintatapoja, joista kuubalaisen modernin timba-musiikin kulttuuri ammentaa.

Johdantoluvussa selvitettiin mistä tarpeesta ja lähtökohdista työtä lähdettiin tekemään. Todettiin tiedon puute modernista kuubalaisesta musiikista suomalaisessa, ja ylipää-

tään länsimaisessa musiikinkoulutusjärjestelmässä, ja samalla tiivistettiin tutkimustavoitteet kahteen kysymykseen.

Luvussa kaksi kartoitettiin afrokuubalaisen kulttuurin taustoja, afrikanismeja ja muita timban syntyyn vaikuttavia kulttuurillisia tekijöitä. Selvitettiin eri Länsi-Afrikan alueen kansojen fuusiota Kuubassa länsimaisen kulttuurin kanssa. Tarkasteltiin ring shout-perinteen ja santeria-uskonnon vaikutusta afrokuubalaiseen kulttuuriin ja musiikkiin. Lisäksi todettiin länsimaisen musiikin perinteen ja analyysin perustuvan pitkälti nuotinkirjoituksen, käsitteiden ja kirjallisen tiedon varaan, kun taas afrikkalaisissa yhteisöissä traditiot pohjaavat suurelta osin suulliseen perimätietoon ja muistinvaraisuuteen, jolloin hetken spontaaniset tapahtumat ja perimätietona kulkenut traditio linkittävät menneen nykyisyyteen. Todettiin edelleen afrikkalaisista kulttuureista lähtöisin oleva kutsu-animien ja termien runsas vaihtelevuus sekä joskus jopa anonyymius afrokuubalaisessa musiikkikulttuurissa. Tästä syystä havaittiin myös näiden kulttuurillisten erojen asettavan huomattavia haasteita länsimaisen tutkimuksen tekemiselle afrokuubalaisesta musiikkikulttuurista.

Kolmannessa luvussa käsiteltiin Kuubassa timbaan johtanutta kehitystä niin musiikillisten- ja kulttuurillisten-, kuin sosiaalisten- ja poliittisten tilanteiden kehityksen viitoittamalta pohjalta. Luvussa 3.1 rajattiin ja määriteltiin afro-kuubalaisen musiikin jakautuvan karkeasti maallisiin- ja hengellisiin musiikkityyleihin alalajeineen. Edelleen rajattiin ja määriteltiin afro-kuubalaisen maallisen musiikin rytmiikan neljä kulmakiveä, sekä niistä myöhemmin kehittyneitä tyylejä, sekä rajattiin lyhyesti sitä, mitä tarkoitetaan afrokuubalaisella hengellisellä musiikilla.

Luvussa 3.2 ja sen alaluvuissa tutkittiin Kuuban sosiaalista, poliittista ja taloudellista kehitystä vallankumouksen jälkeen sekä niiden vaikutusta Kuuban musiikkielämään. Tässä luvussa määriteltiin taustatekijöitä sekä timbakulttuurin kasvu ympäristöä erilaisien aikakausien puitteissa. Luvuissa 3.2.2 ja 3.2.3 käsiteltiin timba-musiikille ensiarvoisen tärkeän José Luis Cortésin vaiheita ja lopulta hänen perustamansa NG La Banda-yhtyeen syntyä, sekä mitä nämä merkitsivät Kuuban musiikkielämälle. Musiikin ymmärtämisen kannalta olennaista oli myös tarkastella timbaa ja sen syntyä ennen kaikkea kulttuurisosiaalisena ilmiönä, sekä valottaa erilaisia tekijöitä sen kaupallisen- ja kansainvälisen menestymisen takana (ks. luvut 3.2.4 ja 3.2.5).

Timba eroaa muista afro-amerikkalaisista musiikkityyleistä selkeimmin rytmisektion vaihteiden käytön vuoksi, ja ennen kaikkea tämän vaihdejärjestelmän improvisoidun käytön eli kappaleen rakenteen improvisoinnin vuoksi. Luvussa neljä määriteltiin timban vaihdelaatikko ja eri vaihteet sekä niiden toimintaperiaatteet eritoten rytmisektion kannalta. Samalla osoitettiin selkeät eroavaisuudet salsa-musiikkityyliin sekä salsayhtyeiden rytmisektioiden toimintatapoihin ja instrumentaatioihin.

Musiikkiesimerkkien analyysiluvussa 5 osoitettiin, kuinka jokainen yhtye käyttää omalla persoonallisella ja identifioitavalla tavalla vaihdelaatikkoo, mutta toimintaperiaatteista on kuitenkin löydettävissä myös selkeitä yhtäläisyyksiä. Kuubalaisten tinkimätön pyrkimys löytää yhtyeelleen oma *sello* (ks. luku 4.2), ja sitä kautta oma identifikoitava tyyli toteuttaa timba-musiikkia, aiheuttaa länsimaiselle musiikintutkijalle runsaasti päänvaivaa. Yhtyeiden kappaleiden analysointia ei myöskään helpota se, että konserteissa yhtyeet tekevät levytyksistä poikkeavat täysin eri rakenteet kyseisille kappaleille. Lisäksi nämä rakenteet vaihtelevat usein myös eri iltoina ja sisältävät runsaasti uusia improvisoituja kuoroja, osia sekä vaihteiden yhdistelyä. Toivonkin tämän työni auttavan suomalaisia muusikoita näiden eri tapahtumien ja vaihteiden tunnistamisessa sekä toimintaperiaatteiden hahmottamisessa kuubalaisia yhtyeitä tarkasteltaessa, sekä tätä musiikkia harjoiteltaessa. Timba-musiikin viehätys nimittäin piilee rytmisen ilotulituksen ohella juuri tuossa loistavassa mahdollisuudessa improvisoida kappaleen rakennetta vaihdelaatikon avulla ja keksiä spontaanisti uusia kertosäkeitä sekä yhdistellä siihen päälle eri vaihteita yleisön kanssa vuorovaikutuksessa.

Aiheen laajuuden vuoksi tästä työstä nousevat jatkotutkimukselliset mahdollisuudet ovat ihanteelliset. Kuubalaisten timbayhtyeiden monimuotoisuus ja jatkuva luova kehittämissäkyisyys avaa rajattomat mahdollisuudet aiheen tutkimiselle. Analyysiluvussa päästiin raapaisemaan vain pintaa muutamien eri yhtyeiden tavoista toteuttaa timban musiikillista vaihdelaatikkoo. Keskeisiä jatkotutkimuksellisia aiheita ovat myös eri afrokuubalaisista musiikkityyleistä ja rytmeistä otetut lainat ja niiden soveltaminen timbamusiikin valtavassa sulatusuunissa. Samalla herää kysymys siitä, millä tavalla muista afroamerikkalaisista musiikkityyleistä otetut lainat ovat vaikuttaneet timba-musiikkiin, ja puolestaan millä tavalla timba ja ylipäättään afrokuubalainen musiikki ovat vaikuttaneet länsimaisiin ja pohjois-amerikkalaisiin afroamerikkalaisen musiikin tyyliin. Yksi keskeinen jatkotutkimuksellinen kysymys on myös opetuksellisen materiaalin tuottaminen sekä millä tavalla erilaisia metodeja ja opetuksellisia näkökulmia voi kehittää afro-

kuubalaisen musiikin rytmiikan ja vaihteiden avulla esimerkiksi improvisoinnin ja rytmi-musiikin opetukseen.

Tällä työllä toivon voivani antaa työkaluja nykyaikaisen afro-kuubalaisen musiikin opiskeluun ja edesauttaa kuubalaisen musiikin osaamista Suomessa. Kuubalainen musiikki on vahvasti sidoksissa monin eri tavoin länsi-afrikkalaisperäiseen musiikkiin ja sen rytmiikkaan. Tanssin kautta ilmenevä liike ja rytmin kehollisuus ovat Kuubassa voimakkaasti sidoksissa tempon pitämiseen ja vaikeiden synkopoitujen rytmien hallitsemiseen vasten kehon pulssia. Myös musiikin ja kulttuurin yhteisöllisyys Kuubassa tuottaa hedelmää kollektiivisen rytmikudoksen ja vahvan tempollisen pulssin hallintaan yhtyesoitto-tilanteissa. Monissa oppilaitoksissa Suomessa opetettuani olen havainnut suuria puutteita synkopoitujen- ja ennen kaikkea avainrytmiikkaa hyödyntävien rytmisten jakojen hallinnassa. Toivoisinkin voivani edesauttaa rytmisen- ja tempollisen hallinnan opetuksen kehittämistä eritoten synkopoitujen jakojen ja kudoksellisten rytmikerrosten osalta. Tähän tarkoitukseen afro-kuubalaisen musiikin ja rytmiikan opiskelu on mitä mainioin työkalu. Tarkoitukseni onkin työstää aiheesta lisää hyödyllistä opetusmateriaalia mahdollisissa tulevilla julkaisuissani.

## Lähteet

### KIRJALLISUUS

Agawu, K. 1995 *African Rhythm: A Northern Ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Arom, S. 2004 [1985]. *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Translated by M.Thom, B. Tuckett, R. Boyd. Cambridge: Cambridge University Press.

Brownell, J. 2002. *The Changing Same: Asymmetry and rhythmic structure in repetitive idioms*. Doctor of Philosophy dissertation. Toronto: York University.

Chao Carbonero, G. ; Nuñez Isalbe, M. 2010 *The Africanness of Dance In Cuba*. Gainesville: Florida University Press.

Chao Carbonero, G. 1980 *Bailes Yorubas De Cuba*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educacion.

Fernandez, Raul A. 2006 *From Afro-Cuban Rhythms To Latin Jazz*. Berkeley: University of California Press.

Herskovits, M. 1941. *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.

Holloway, J. 2005 [1990]. *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 1-17.

Mauleón, R . 1993 *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. Petaluma: Sher Music Co.

Moore, K. 2012 *Beyond Salsa for Ensemble: A Guide To The Modern Cuban Rhythm Section*. Santa Cruz: CreateSpace.



- Moore, K. 2011 *Understanding Clave and Clave Changes*. Santa Cruz: CreateSpace.
- Moore, K. 2010 *Beyond Salsa Percussion 1-3 Calixto Oviedo*. Santa Cruz: CreateSpace.
- Nketia, J. 1974. *The Music of Africa*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Novotney, E. 1998 *The 3:2 relationship as the foundation of timelines in West African musics*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Perna, V. 2005. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Stuckey, S. 1987. *Introduction: Slavery and the Circle of Culture*. Teoksessa Stuckey, S. (toim.) *Slave culture: Nationalist theoroundations of Black America*. Oxford, New York: Oxford University Press. 3-97.
- HAASTATTELUT
- Naranjo, Wilfredo "Pachy". Pianisti, säveltäjä, tuottaja, kapellimestari. El Niño Y La Verdad. Elito Revé. Havanna. Kuuba. 29.12.2016.
- Quintana, José Luis "Changuito". Lyömäsoittaja. LosVanVan. Havanna. Kuuba. 11.1.2015.
- Fornet, Andy. Lyömäsoittaja, säveltäjä. Elito Revé. La Charanga Habanera. Havanna. Kuuba. 5.1.2016.
- Rivera, Dhayan. Pianisti, säveltäjä, kapellimestari. Adalberto Alvarez Y Su Son. Havanna. Kuuba. 10.1.2016.
- Rubalcaba, Deivis. Lyömäsoittaja. El Niño Y La Verdad. Paulito FG Y Su Elite. Pedrito Calvo. Havanna. Kuuba. 4.1.2017.

## INTERNETSIVUT JA MUSIIKKIESIMERKKIEN YOUTUBE-LINKIT

Habana D´Primera. 2012. "Plato De Segunda Mesa"

<<https://www.youtube.com/watch?v=4LR5zn4cJTQ>>.

El Niño y La Verdad. 2014 "La Mata"

<<https://www.youtube.com/watch?v=xye7uOVPrek>>.

Paulito FG. 2010. "Sin Etiqueta"

<<https://www.youtube.com/watch?v=v4OwxXix1RQ>>.

Elito Revé y su Charangon. 2010. "Agua Pa´Yemaya"

<<https://www.youtube.com/watch?v=ROH1qfLdAh0>>.

Bamboleo. 1999. "Ya No Hace Falta"

<[https://www.youtube.com/watch?v=MazC\\_qWsGQs](https://www.youtube.com/watch?v=MazC_qWsGQs)>.

Pedrito Martinez Group. 2012. "Memorias"

<<https://www.youtube.com/watch?v=Vf28FvyLwwI>>.

NG La Banda. 1994 "La Bruja"

<<https://www.youtube.com/watch?v=ditQMDiW8gw>>.

Issac Delgado. 1997. "No Me Mires a Los Ojos"

< <https://www.youtube.com/watch?v=b9nmJqI7iSw>>.

Elito Revé y su Charangon. 2007. "El Telefono"

<<https://www.youtube.com/watch?v=ymYTUgAZCM4>>.

Home of The Cuban Music in the World.

<<http://www.timba.com>>.

Väkevä, L. 2006. *Musiikkikasvatus, teknologia ja urbaani kulttuuri*.

<<http://www.movenet.fi/images/stories/liitteet/koulutukset/teknodida/aurivakeva.%20pdf>>.

Chao Carbonero, G. 2015. *Raices de los Bailes Populares Tradicionales Cubanos*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=uS9iZ3Xxd0A>>.

Issac Delgado. "El Solar De La California"

<<https://www.youtube.com/watch?v=ttk7aRMrtOY>>